

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



O GESTO DO CORPO / O CORPO DO GESTO

Rita Maria da Graça Duque Nunes Cêpa

Dissertação
Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pela Professora Catedrática Isabel Sabino.

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Rita Maria da Graça Duque Nunes Cêpa, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada *O gesto do corpo / O corpo do gesto*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink, reading "Rita Cêpa". The signature is written in a cursive, flowing style.

Lisboa, 31 de Outubro de 2018

SINOPSE

A presente dissertação visa desenvolver um *Projecto Artístico* assente na exploração de um *processo* onde o *gesto* é encarado enquanto registo de um *tempo* e de um *corpo* e, paralelamente, elaborar um *Estudo Teórico* que incida sobre estes três termos e que sublinhe ainda a forte importância da *repetição*, recorrendo a textos de autores tão díspares como Júlio Pomar, Robert Morris, Louise Bourgeois, Sigmund Freud, Roland Barthes, Mia Couto, José Gil, Giorgio Agamben, Hal Foster ou António Damásio, entre muitos outros.

Esta investigação tem assim como principal objectivo analisar o meu *modus operandi* e reflectir sobre dois *tempos*: o primeiro, relativo ao processo criador e o segundo, referente ao produto resultante deste.

Faz-se depois uma breve contextualização histórica sobre a origem da *Process Art*, da *Action Painting*, e da *Soft Sculpture*. Fala-se do *tempo íntimo* (e infinito) de liberdade do ritual artístico, assim como do gesto repetitivo, improdutivo e *quase-inconsciente* presente no mesmo. Aborda-se ainda o carácter *arquivístico* da arte, o poder da memória e a relevância dada à improvisação e à tactilidade dos materiais utilizados.

Afirma-se posteriormente a importância do *corpo* enquanto instrumento do *tempo*, assim como a beleza do ritmo performativo entre artista e objecto. Anuncia-se o valor dado ao *esquecimento* e a um automatismo que possibilita uma entrega total do corpo e do espírito. E enunciam-se as intenções do artista que pretende transformar e *suspender* o *tempo* para que o observador se recorde da sua condição perecível e da fragilidade latente em tudo o que o rodeia.

Declara-se ainda a relevância da organicidade e da manualidade quer no meu projecto, quer para os artistas citados, assim como o peso da expressão *Memento Mori*. Por fim, pensa-se a arte enquanto *fragmento* resultante de um conjunto de *gestos* primordiais e destaca-se a importância de iniciar cada projecto sem saber o seu fim.

PALAVRAS-CHAVE: *corpo, gesto, processo, repetição, tempo.*

ABSTRACT

The present dissertation aims to develop an *Artistic Project* based on the exploration of a process where the gesture is seen as a time and a body register and, in parallel, a *Theoretical Study* that focuses on these three terms and which also underlines the strong importance of repetition, using texts from authors as diverse as Júlio Pomar, Robert Morris, Louise Bourgeois, Sigmund Freud, Roland Barthes, Mia Couto, José Gil, Giorgio Agamben, Hal Foster and Antonio Damásio, among many others.

This research has as main objective to analyze my *modus operandi* and to reflect on two *times*: the first one, related to the creative process and the second referring to the product resulting from it.

A brief historical context is then made about the origin of *Process Art*, *Action Painting*, and *Soft Sculpture*. The *intimate* (and infinite) *time* of the artistic ritual freedom is addressed, as well as of the repetitive, unproductive and *quasi-unconscious* gesture present in it. It also addresses the archival nature of art, the power of memory and the relevance given to improvisation and the tactility of the materials used.

It is latter affirmed the importance of the *body* as an instrument of *time*, as well as the beauty of the performative rhythm between artist and object. It announces the value given to *oblivion* and an automatism that enables a full commitment of body and spirit. And the intentions of the artist who desires to transform and *suspend the time* so the observer remembers his perishable condition and the latent fragility in everything that surrounds him are set forth.

The relevance of the organicity and the manuality, both in my project and the artists mentioned, as well as the weight of the expression *Memento Mori*, is also stated. Finally, art is thought of as a fragment resulting from a set of primordial gestures, and the importance of starting each project without knowing its end is emphasized.

KEYWORDS: *body, gesture, process, repetition, time.*

AGRADECIMENTOS

aos meus pais, que me ensinaram a ver a beleza das coisas,
aos meus avós, por todo o amor,
aos meus amigos e colegas, por toda a força e compreensão diárias,
a todos os professores que fizeram com que tivesse vontade de chegar até aqui,
à minha orientadora Isabel Sabino,
ao Colégio de S. José, sem o qual não seria o que sou hoje,
e à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, por tudo o que me deu.

ÍNDICE

pág.

DECLARAÇÃO DE AUTORIA	3
SINOPSE	4
ABSTRACT	5
AGRADECIMENTOS	6
ÍNDICE	7
INTRODUÇÃO	8
OPÇÕES METODOLÓGICAS	12
SOBRE ESTE(S) TEMPO(S)	16
1. O GESTO DO CORPO	28
2. O CORPO DO GESTO	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111
ÍNDICE DE IMAGENS	115

INTRODUÇÃO

A presente dissertação surge a partir da constatação da importância de iniciar cada projecto sem saber o seu fim.

Fui verificando, ao longo dos anos, a primazia que era dada, no meu *Projecto Artístico*, ao *gesto*, ao *tempo* e à resposta de cada matéria a essas duas condicionantes (assim como a importância dada ao *corpo* e à *repetição*). Apercebi-me depois que este era um *modus operandi* que exigia uma postura que se aproximava de um livre *jogo* de crianças e que se caracterizava por contrariar o frenesim do mundo contemporâneo, marcado pelo crescimento vertiginoso da tecnologia no nosso quotidiano e por um planeta cada vez mais virtual, rápido e distante.

A dissertação em causa tem assim por objectivo alcançar uma compreensão teórica do meu *impulso* criador e, simultaneamente, a exploração plástica das características enunciadas anteriormente.

O título escolhido - *O gesto do corpo / O corpo do gesto* - pretende desvendar a estrutura dual desta dissertação, sendo a primeira metade sobre o *processo* criador (enquanto *gesto* proveniente de um *corpo*) e a segunda relativa ao produto desse mesmo *gesto* primordial (o *corpo-obra* enquanto consequência desse *tempo* de criação).

Uma vez que todo o texto é marcado por confrontações entre opostos, como consciente/inconsciente, interior/exterior, vida/morte (entre outros), achou-se em concordância, o título ser também ele, um binómio.

Esta dissertação começa assim por um capítulo introdutório intitulado *Sobre este(s) tempo(s)* que se centra numa breve caracterização da vida actual, marcada por uma constante aceleração, fruto de um possível excesso de informação que nos transforma diariamente.

Afirma-se depois a necessidade de desacelerar, recorrendo à *serenidade* do ritual artístico, que nos permite estar abstraídos num *fazer sem pressa*. E enuncia-se a importância do(s) *tempo(s)* nesta dissertação: o nosso *tempo*, o *tempo* em si e o período de execução da obra de arte (que inclui o *tempo* do pensamento adjacente à criação).

Cita-se ainda o excerto que inspirou a estrutura dual desta investigação, proveniente da obra *Da cegueira dos pintores*, de Júlio Pomar, que me permitiu introduzir e clarificar as diferenças entre os dois capítulos seguintes.

Numa primeira parte, intitulada *O gesto do corpo*, propõe-se uma breve abordagem à origem da *Process Art* recorrendo, principalmente, ao testemunho fulcral de Harold Rosenberg, que cunhou a designação *Action Painting*; ao trabalho paradigmático de Jackson Pollock; e ao papel do artista Robert Morris, ao postular a noção de *Anti-Forma*. Neste sentido, são enunciadas as exposições e os artistas que ajudaram a cimentar esta tipologia artística, assim como os seus motivos, justificações e desafios adjacentes.

Refere-se de seguida a obra *Untitled (Pink Felt)* de Robert Morris, que espelha na perfeição todas as características da arte deste *tempo*. Através desta, é possível recordar o nascimento da *Soft Sculpture* com Claes Oldenburg e Man Ray, a partir da qual se faz uma ponte entre as preocupações dos artistas da época e as actuais, recorrendo à conhecida obra de Louise Bourgeois e de Eva Hesse, assim como ao trabalho não menos interessante de Maria José Oliveira.

Paralelamente, menciona-se a pertinência do termo *Unheimliche* utilizado por Sigmund Freud e constata-se a importância dada ao processo em si, através da criação de peças não projectadas antecipadamente, originadas a partir de construções cimentadas *gesto a gesto*.

Depois, olha-se demoradamente para o *tempo* de liberdade do ritual artístico. Fala-se em *esquecimento*, descreve-se brevemente a noção de *estado estético* enunciada por Nietzsche e o conceito de *cegueira dos artistas*, recorrendo ao testemunho de João Jacinto. Apontam-se ainda algumas parecenças entre a liberdade do *gesto* criador e o acto de caminhar segundo José Domingos Rego.

De seguida, refere-se o ritmo *infinito* - explicitado por Ana Mata - presente no *tempo íntimo* da criação artística, recorrendo às particularidades do trabalho têxtil (entendido enquanto conjunto de *gestos repetitivos* que permitem ao artista alcançar com facilidade o automatismo pretendido). Neste sentido, enunciam-se semelhanças entre os termos *texto* e *têxtil*, seguindo o pensamento de Roland Barthes. Citam-se ainda exemplos provenientes da mitologia grega que, por sua vez, nos levarão, por associação, ao conto *A infinita fiadeira* de Mia Couto.

A noção de *gesto improdutivo* presente neste texto fará a ponte com a noção de *jogo*, presente em duas grandes obras: *Homo Ludens* de Johan Huizinga e *O nascimento da arte* de Georges Bataille. Através destas, torna-se possível caminhar em direcção à clarificação da designação de *gesto quase-inconsciente*, e aqui será indispensável referir o funcionamento das flutuações da consciência humana nas palavras do neurocientista português António Damásio.

Em termos artísticos associa-se, a título exemplar, esse *gesto quase-automático* ao trabalho de Cy Twombly, de William Anastasi e novamente à obra de Robert Morris.

Fala-se depois na complexidade da consciência através das palavras de José Gil. E com base na importância que este dá ao corpo, citam-se dois breves testemunhos: o de Asley Montagu e o de Didier Anzieu. O papel da pele, nas suas teorias, torna impossível não referir a obra paradigmática de Magdalena Abakanowicz e de Ernesto Neto.

Por sua vez, no segundo capítulo intitulado *O corpo do gesto*, recorda-se a lenda do início da pintura, presente na obra *História Natural* de Plínio-o-Velho. Através desta, assume-se o nascimento da arte enquanto testemunho de memórias e questiona-se a origem da mesma enquanto necessidade de preservar/narrar histórias. Refere-se, a propósito, os testemunhos de Ana Mata, Ana Leonor Madeira Rodrigues, Giorgio Agamben e António Quadros Ferreira.

Afirma-se, posteriormente, a obra de arte enquanto arquivo de *gestos* - prova e vestígio de uma existência - aproximando o artista do etnógrafo. Relativamente a este carácter *arquivístico* da arte, refere-se o testemunho de Hal Foster e recorda-se o importante trabalho de Christian Boltanski. Como sabemos, toda a sua obra evoca a natureza transitória da vida, o que nos leva à exploração da expressão latina *Memento Mori*. A par de Boltanski, associa-se este conceito ao trabalho de Eva Hesse, de Magdalena Abakanowicz, de Maria José Oliveira e de Mona Hatoum.

Depois, trabalha-se a importância da memória, fundamental para a tomada de consciência da condição perecível do ser humano, recorrendo de novo a obras de Christian Boltanski e ao trabalho do artista português Pedro Saraiva.

Ao falarmos desta temática, seria indispensável referir o grande contributo de Aby Warburg, que tentou conceber um arquivo da memória colectiva da humanidade através de imagens.

Aborda-se ainda a *suspensão* do *tempo* e a *demora*, essenciais durante a contemplação artística. E é ainda referida a forma como a artista Paloma Bosquê manipula esse mesmo *tempo* através das suas peças.

Por fim, explora-se a possível origem de um outro processo fulcral no relacionamento entre observador e obra: o esquecimento do *eu*.

E em modo de conclusão, pensa-se o que ficou por explorar e tecem-se algumas considerações finais sobre as duas componentes desta dissertação: o *Projecto Artístico* e o *Estudo Teórico*, relacionando-os com os conceitos principais atrás referidos: *corpo*, *gesto*, *processo*, *repetição* e *tempo*.

OPÇÕES METODOLÓGICAS

A presente dissertação não pretende apresentar um estudo teórico exaustivo, dada a curta extensão do texto e a sua indispensável articulação teórico-prática. Como tal, não existirá uma divisão entre *Projecto Artístico* e *Estudo Teórico* pois estes são um só, (encontrando-se, por isso mesmo, intercalados, dada a importância fulcral de ambos).

O presente documento não se centrará assim numa explicação ou descrição do meu *Projecto Artístico*, mas sim numa (eterna) pesquisa sobre os conceitos presentes no mesmo ao longo dos últimos anos.

Em termos metodológicos, esclarece-se que, relativamente ao texto: todas as traduções foram realizadas por mim, para português, de modo a harmonizar a leitura; quando possível, optou-se pela leitura de exemplares publicados por editoras nacionais na sua edição e tradução mais recente; optou-se por não criar sub-capítulos que pudessem fragmentar o texto; procurou-se um equilíbrio entre testemunhos de artistas e outros (filósofos, historiadores, escritores, etc.); foi utilizada a Norma Portuguesa em vigor (NP 405); e o texto foi escrito conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

Relativamente às imagens utilizadas: todas surgem intercaladas com o texto, de modo a facilitar a compreensão das matérias sem que seja necessário recorrer a um anexo; procurou-se que, no seu conjunto, ajudassem a demonstrar uma colecção proveniente de diversas instituições e locais, utilizando sempre que possível, exemplos a nível nacional, assim como fontes próprias; tentou-se que dentro dos artistas abordados, se encontrassem nomes mais e menos conhecidos; relativamente aos autores mais estudados, tentou-se escolher obras ainda pouco exploradas; por fim, surgiu a necessidade de criar uma separação entre as imagens referentes ao meu *Projecto Artístico* e as de outros artistas, optando por introduzir o meu trabalho em três séries colocadas entre cada capítulo da dissertação (e listadas através de numeração romana) e as outras imagens, ao longo do texto, de modo a manter o ritmo do mesmo.



SOBRE ESTE(S) TEMPO(S)

A vida de hoje caracteriza-se por uma constante aceleração, pela pressa e pelo *stress* permanente devido à necessidade de um perpétuo *multitasking*, fruto de uma era fortemente marcada pelo universo digital. O excesso de informação a que temos acesso transformou a nossa capacidade de ver e apreender. O olhar e as formas de captar o mundo alteraram-se. O instante impera. A atenção expande-se como nunca¹. O *tempo* anula-se. É urgente desacelerar.

A arte e o *gesto artístico* ganham, nos dias de hoje, uma particular importância. A inquietude e o ritmo frenético do quotidiano podem facilmente ser tranquilizados pela *serenidade* e pela intimidade presente através do ritual artístico, qualquer que ele seja. Este permite-nos estar abstraídos no *fazer*, num *fazer* sem pressa de um tempo lento e eterno de atenção e entrega totais.

É essencial re-aprender a ver, interrompendo a actual superficialidade das imagens. A rádio, a televisão e a internet co-habitam o nosso mundo. Contudo, a par dos seus aspectos positivos, a parafernália de informação disponível está a fazer com que o conhecimento surja em toda a parte, e seja de fácil e rápido acesso. Todavia, assim como se aprende, tudo se esquece com igual facilidade.

Heidegger, no seu texto intitulado *Serenidade*, aponta com exactidão:

Não nos iludamos. Todos nós, mesmo aqueles que pensam por dever profissional, somos muitas vezes pobres-em-pensamentos; [...]. Pois, hoje torna-se conhecimento de tudo pelo caminho mais rápido e mais económico e, no mesmo instante e com a mesma rapidez, tudo se esquece. [...] Contudo, mesmo quando estamos sem-pensamentos não renunciamos à nossa capacidade de pensar. [...] A crescente ausência-de-pensamentos assenta, por isso, num processo que corrói o âmago mais profundo do Homem actual. O Homem actual “*está em fuga do pensamento*”. Esta fuga-aos-pensamentos é a razão da ausência-de-pensamentos. Contudo, tal fuga ao pensamento deriva do facto de o Homem não querer ver nem reconhecer essa mesma fuga. O Homem actual negará mesmo, redondamente, esta fuga ao pensamento. Afirmará o contrário.²

¹Segundo António Damásio em *O livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente* (2010), p. 219, esta pequena modificação poderá levar à alteração de certos aspectos da consciência num futuro próximo, nomeadamente alguns custos em termos de consolidação da memória e aprendizagem.

²Martin Heidegger - *Serenidade*, p. 11 e 12.

A *fuga-aos-pensamentos* que marca o mundo nos dias de hoje, vai estimular muitos artistas a explorar uma reflexão sobre o nosso *tempo* (e sobre a noção de *tempo* em si).

A experiência do *tempo* é uma importante condição constitutiva do ser humano³ e assim sendo, é natural que a arte a integre. No entanto, quando falamos de arte e de *tempo*, o que equacionamos não é só o nosso próprio *tempo*, mas também o período de execução da obra, que inclui, a par do *gesto*, o *tempo* que permite o pensamento e que passa a ser parte integrante da mesma.

Esta é a importância do *tempo* na prática do artista contemporâneo.

Existem dois *tempos* para o pintor, segundo as palavras de Júlio Pomar, na obra *Da cegueira dos pintores*:

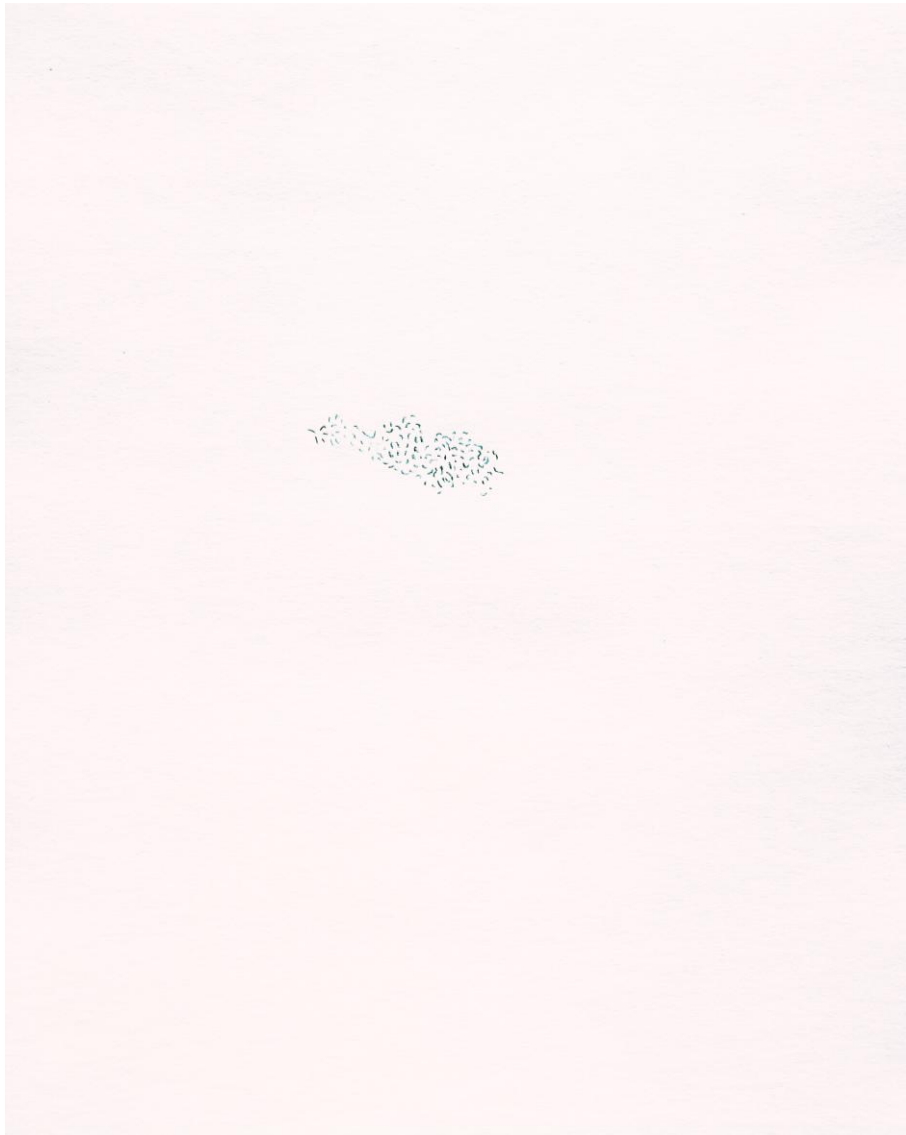
A narrativa produzida pela própria pintura dá-nos o tempo da obra, em que, [...], se sobrepõem acções de várias velocidades. [...] Dois tempos para o pintor - de cuja diferença o duplo deste (talvez sem o querer), o receptor do quadro, deverá aperceber-se. O primeiro seria o tempo da feitura, o tempo de efracção do suporte, o tempo que o quadro levou a ser pintado. Imobilizado em tela, ficaria *presente* através da acumulação de marcas que esta consegue conservar. Essas marcas formariam uma narrativa - a narrativa pictórica -, a qual não representaria nem contaria nada, a não ser a sua própria produção enquanto complexo de gestos, de procura, de acções múltiplas. Essa narrativa, [é] exclusivamente visual - mas [...] na maioria dos casos só minimamente permanece visível [...].⁴

Completando o pensamento do artista, que não especifica qual seria o segundo tempo, aponto o período *depois* do fazer da obra, que seria constituído pelo *tempo* de observação desta, depois da sua *feitura*, e pela sua consequente libertação e exposição, permitindo que a mesma se relacione com o seu *receptor*, como refere Pomar.

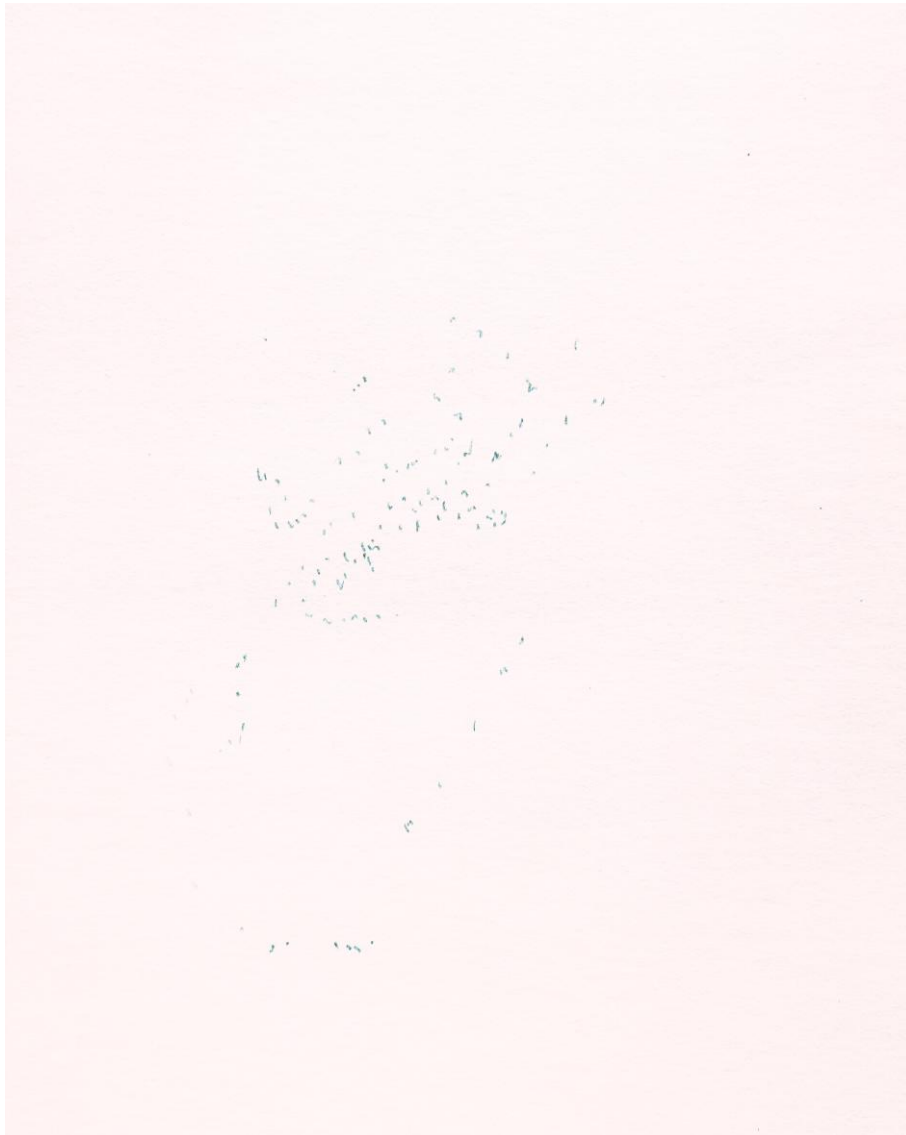
Sendo assim, temos um primeiro tempo, o da execução da obra (que inclui o *tempo* que permite o pensamento integrante da mesma) e um segundo tempo, necessário à contemplação posterior à *feitura* da obra (e no qual esta estabelece uma relação com o público). Portanto, dois *tempos*: o da realização, que denomino - o *gesto* do *corpo* - e o da contemplação, intitulado - o *corpo* do *gesto* - ambos indispensáveis à criação artística.

³Aqui devo começar por afirmar que, tal como Pessoa: «Não sei o que é o tempo. [...] [essa coisa] que nos mede sem medida e nos mata sem ser [...]». Fernando Pessoa (Bernardo Soares) - *Livro do desassossego*, p. 289 e 290.

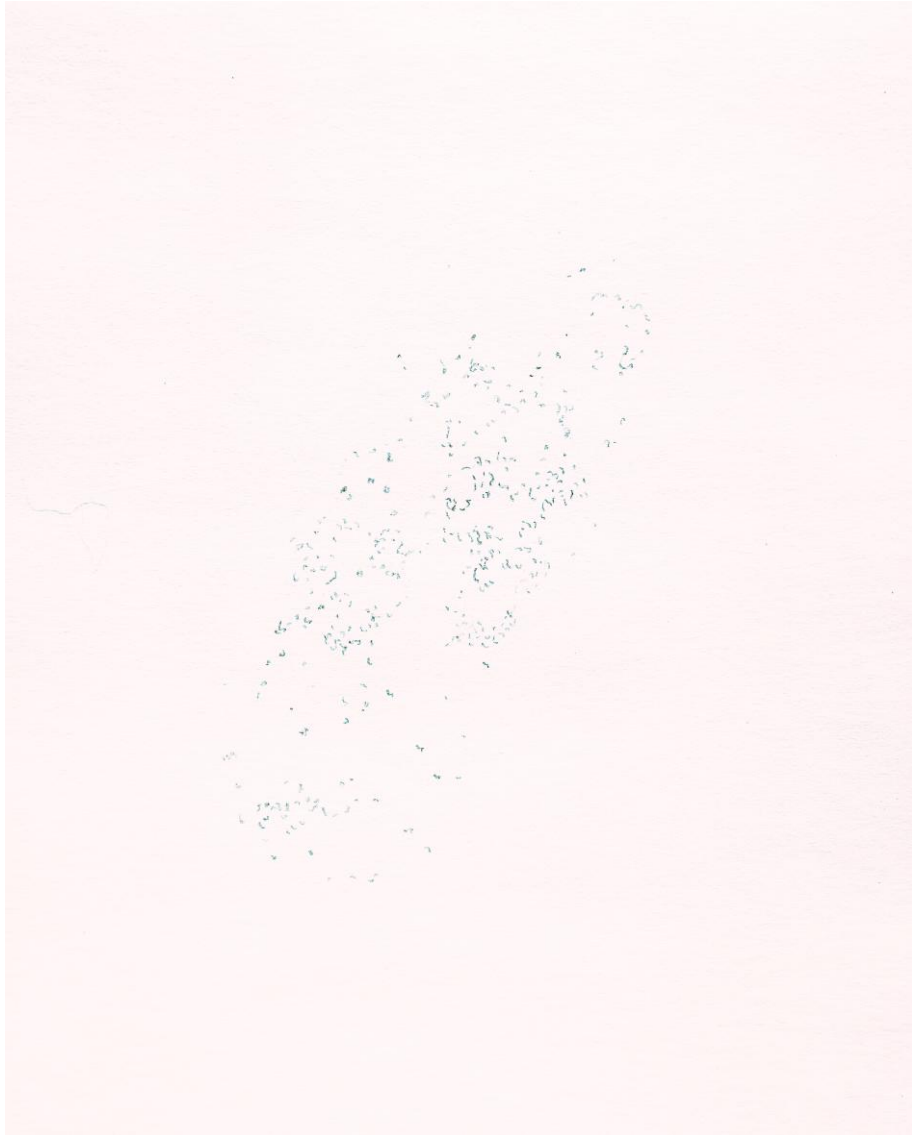
⁴Júlio Pomar - *Da cegueira dos pintores. Parte escrita II*, p. 49.



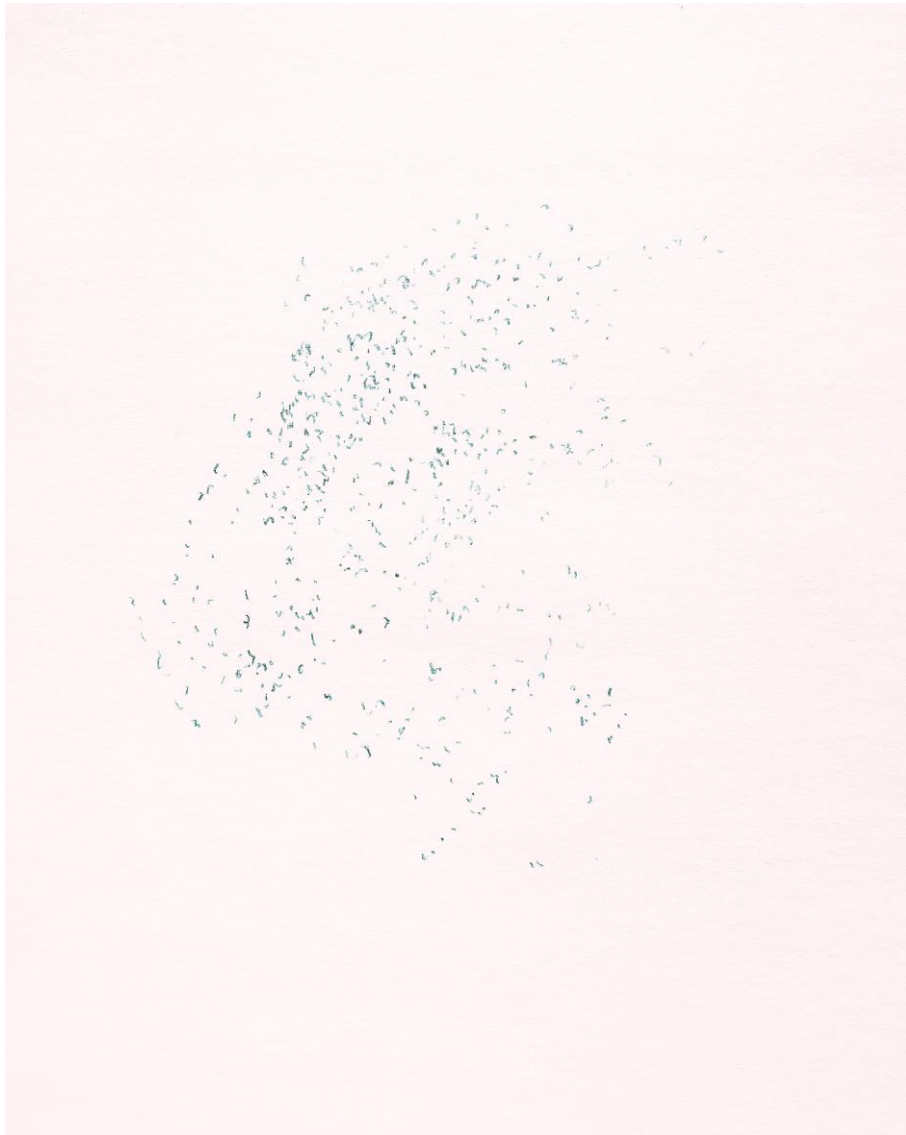


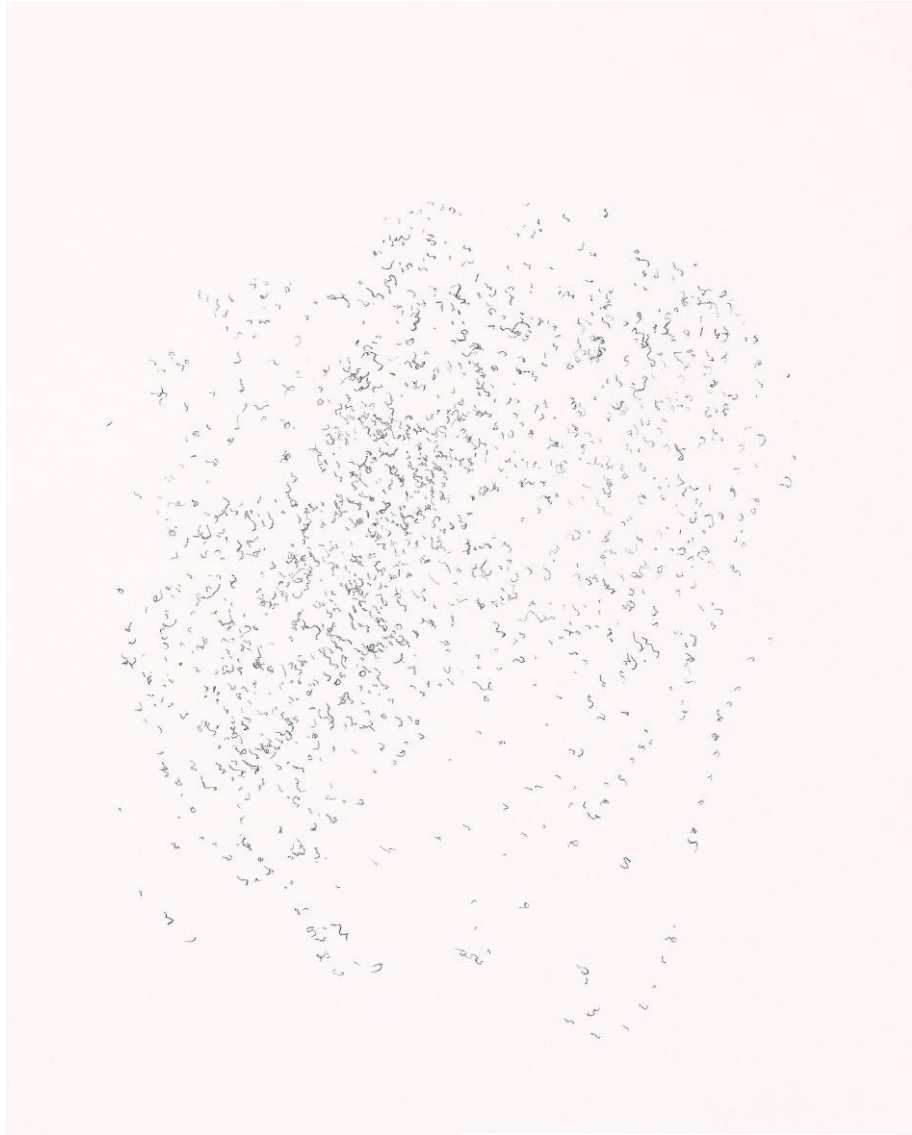












1. O GESTO DO CORPO

Quando Harold Rosenberg deu o nome de *Action Painting*⁵ (no artigo *The American Action Painters* publicado na revista *ARTnews* em 1952) ao Expressionismo Abstracto, estabeleceu algo que iria marcar toda a arte que se fez a partir daí⁶, enfatizando a relevância não só do objeto artístico, mas também do processo em si.

Depois da intensidade política dos anos 1930 e 40, a arte procurava, sobretudo, a liberdade. Como tal, o surgimento deste termo vai afirmar não só o valor do acto criativo sem premeditação - a acção do artista que regista o seu *gesto* - mas também a importância dessa mesma liberdade. Rosenberg chega mesmo a afirmar que: «Num determinado momento, a tela começou a aparecer [...] como uma arena [...] e não como um espaço para reproduzir, redesenhar, analisar ou “expressar” um objecto, real ou imaginário»⁷. A obra de arte transformava-se assim, de imagem em evento.

Durante esta época e entre os muitos artistas pertencentes ao Expressionismo Abstracto, como Willem de Kooning, Clyfford Still ou Phillip Guston, destaca-se o papel fundamental de Jackson Pollock, que transformou a pintura em processo e a obra de arte num registo disso mesmo, recuperando o carácter processual da arte enquanto parte integrante da obra final. Esta recuperação envolveu um profundo trabalho da parte do artista, levando-o a repensar não só o papel do suporte mas também o das ferramentas adjacentes à criação artística.

Apesar do papel fundamental de Pollock, o conceito de Arte Processual foi popularizado pelo artista Robert Morris em 1968, num artigo para a *Artforum*, intitulado *Anti-Form* e no qual postulou ainda a noção - como o próprio nome indica - de (arte) *anti-forma*⁸, oposta à arte *tipo-objecto*, caracterizada pela sua morfologia exclusivamente geométrica.

⁵Ver: tate.org.uk/art/art-terms/a/action-painters [consultado em: 05-06-2018].

⁶O trabalho dos artistas desta época tornou-se tão fundamental como o testemunho de Clement Greenberg e de Harold Rosenberg para a sua análise. Contudo, as suas abordagens são bastante díspares: Greenberg examinava, preferencialmente, as qualidades formais e estéticas das obras, enquanto Rosenberg, procurava os termos em que estas haviam sido concebidas.

⁷Harold Rosenberg *apud* artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event/ [consultado em: 05-06-2018].

⁸Consultar: tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form [consultado em: 05-06-2018].

Morris rejeitava ainda o modo como a arte era exposta, procurando a anulação de qualquer pedestral e afirmando a importância de uma *nova arte*, uma arte *de chão*, caracterizada pela utilização de materiais não-rígidos e pela manipulação destes através de processos simples como o empilhamento aleatório.

A expressão *Anti-Forma* procurava assim sintetizar o método de trabalho dos artistas do Pós-Minimalismo que, no final dos anos 1960, começaram a trabalhar o acaso e outros processos orgânicos na criação das suas peças, partindo do princípio de que cada obra deve ser fruto das qualidades dos materiais escolhidos (o que difere da arte *tipo-objecto* associada aos escultores minimalistas, que impunham a ordem e se limitavam a utilizar estruturas geométricas).

É ainda com este conjunto de artistas que vai surgir o conceito de *Process Art*⁹, de modo a caracterizar um tipo de trabalho em que o processo deixa de estar oculto para se tornar conceito e aspecto central da obra¹⁰, chegando mesmo a tornar-se numa das grandes preocupações dos artistas do final dos anos 1960 e 1970.

Duas importantes exposições cimentaram esta nova tipologia artística, ambas em 1969: *When Attitudes Become Form* com curadoria de Harald Szeemann no *Kunsthalle Bern* (recriada em Veneza, no ano de 2013 na *Fondazione Prada*, tendo como curador Germano Celant), e *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, com curadoria de Marcia Tucker no *Whitney Museum*.

Aqui é de ressaltar que maioria dos artistas participantes rejeitavam vigorosamente certos aspectos da Arte Minimal, como o seu carácter impessoal e a falta de dinamismo das obras¹¹. Robert Morris (em *Notes on Sculpture - Part I*) chegou mesmo a afirmar que a escultura, sendo muito mais livre do que a pintura, nunca (antes do Minimalismo) tinha estado envolvida com este tipo de dilemas, e que, como tal, não se justificava uma arte tão inerte¹² (isto em comparação com as principais problemáticas com as quais a pintura tinha lidado, nomeadamente questões estruturais associadas às limitações impostas pelo formato da tela).

⁹Ver: guggenheim.org/artwork/movement/process-art [consultado em: 05-06-2018].

¹⁰Consultar: tate.org.uk/art/art-terms/p/process-art [consultado em: 05-06-2018].

¹¹A maioria das obras produzidas para estas duas exposições eram efémeras e não-compráveis, o que questionava ainda a noção de obra de arte eterna e a mercantilização do objecto artístico.

¹²Cf. Robert Morris - *Continuous Project Altered Daily. The writings of Robert Morris*, p. 3.



Fig. 1 - Vista da exposição *When Attitudes Becomes Form*.
Curadoria de Harald Szeemann.
Kunsthalle Bern - Suíça, 1969.

Os *artistas processuais* começaram assim a abordar questões relacionadas com a forma através de processos aleatórios como a improvisação, procurando qualidades libertadoras em materiais não-tradicionais como a cera, o feltro ou o *látex*. Através da utilização deste tipo de matérias, surgiram formas inéditas em arranjos irregulares produzidos por acções/processos orgânicos simples, como por exemplo, cortar ou pendurar.

A obra *Untitled (Pink Felt)* de Robert Morris espelha na perfeição todas as concepções anteriormente referidas: podemos observar a utilização de um material incomum, o feltro industrial, que foi submetido a uma série de acções simples (corte e disposição aleatória no chão), e as tiras que, por sua vez, surgem como uma clara alusão ao corpo humano através de referências à gravidade e às qualidades corpóreas (e cores) semelhantes às da pele¹³.

¹³Cf. The Museum of Modern Art (Nova Iorque) - *MoMA Highlights: 350 works from The Museum of Modern Art New York*, p. 287.

Para além disso, os contornos irregulares e desordenados da peça, desafiavam, na altura, a escultura minimalista, como referido anteriormente.



Fig. 2 - Robert Morris - *Untitled (Pink Felt)*, 1970.
Feltro, Dimensões variáveis.
Museu *Guggenheim* Bilbao - Espanha.

Através desta obra podemos ainda recordar o facto de Robert Morris ter começado a utilizar meios mais maleáveis, a par de outros artistas, desde o final dos anos 1960 tendo, por isso mesmo, ajudado a definir uma nova tipologia plástica, em conjunto com Claes Oldenburg - considerado o criador deste tipo de arte - denominada *Soft Sculpture*¹⁴.

Com o objectivo de exhibir e clarificar as suas origens, foi recentemente realizada uma rara exposição na *National Gallery of Australia*¹⁵, na qual é apontado o seu provável início para o ano de 1920, com o objecto enigmático de Man Ray, intitulado *The enigma of Isidore Ducasse*¹⁶, no qual o artista envolve com feltro proveniente de um cobertor do exército, uma máquina de costura, amarrando-a com uma corda¹⁷.

¹⁴Ver: artsy.net/gene/soft-sculpture [consultado em: 05-06-2018].

¹⁵Consultar: nga.gov.au/Exhibition/softsculpture [consultado em: 05-06-2018].

¹⁶O título deriva de uma famosa frase de Isidore Ducasse (mais conhecido como Conde de Lautréamont) proveniente de *Les Chants de Maldoror* de 1869: «o encontro casual numa mesa de dissecação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva» e de uma referência ao enorme impacto da sua poesia nesta época (Lautréamont *apud* Lucina Ward - *The enigma of Isidore Ducasse*, disponível em: nga.gov.au/Exhibition/SoftSculpture/Default.cfm?IRN=43741&BioArtistIRN=20076&MnuID=3&ViewID=2 [consultado em: 01-06-2018]). Adiante indicado como (1).

¹⁷Conforme *Ibid.* e Lucina Ward - *Soft Sculpture*, p. 7. Disponível em: nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/pdf/softsculptureevents.pdf [consultado em: 30-05-2018]. Adiante indicado como (2).



Fig. 3 - Man Ray - *The enigma of Isidore Ducasse*, 1920.
(reconstruído pelo próprio em 1971, numa edição de 10).
Objecto embrulhado em feltro e corda, 40.5 x 57.5 x 21.5 cm.
National Gallery - Austrália.

Segundo a curadora Lucina Ward¹⁸, este objecto, que foi concebido originalmente enquanto composição fotográfica, e destruído após esse mesmo registo (embora Man Ray o tivesse refeito nos anos '60 e '70), foi reproduzido em Dezembro de 1924 na primeira edição da revista *La Revolution Surréaliste*, causando um grande impacto sobre os outros surrealistas e chegando mesmo a influenciar algumas obras, como é o caso de *Mile of String* de Marcel Duchamp¹⁹.

A mesma peça foi ainda mostrada na exposição *First Papers of Surrealism* em Nova Iorque, no ano de 1942 (uma mostra projectada pelo próprio Duchamp a convite de André Breton, e que incluía pinturas e esculturas de mais de trinta artistas, entre eles Paul Klee, Max Ernst, Marc Chagall, Pablo Picasso, René Magritte ou Giorgio de Chirico).

¹⁸Cf. Ward - *Op.cit.* (1).

¹⁹Esta obra, que consistia numa construção em teia, produziu sucessões de escândalos, na medida em que quase obliterava a visão de algumas das peças e proibia o envolvimento entre o público e a exposição em si. Cf. David Hopkins - *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942*. Disponível em: tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york1942 [consultado em: 01-06-2018].

O trabalho deste, em conjunto com o início da *Soft Sculpture* nos anos 1960, fizeram com que a arte se tornasse verdadeiramente antropomórfica, passando a *jogar* fisicamente com o observador.

É igualmente neste período que surge o repúdio pelo tradicional, pela durabilidade e pela monumentalidade da escultura (historicamente, sinónimo de bronze, madeira e pedra), levando a que a parede deixasse de ser um elemento exclusivo da pintura e proclamando assim, a vitória da matéria, da emoção e do toque. As propriedades dos materiais, o *gesto* que impregnam sobre estes, o seu *tempo* de vida, a sua disposição no espaço e a importância dada ao acaso e à improvisação, são as novas prioridades da criação artística da época.

Devido a esta ruptura e às recentes preocupações destes artistas, deu-se uma enorme procura e exploração de novos materiais, como indica Ward:

Olhando para a relação [...] entre a *Soft Sculpture* e os trabalhos *Anti-Forma* dos anos 1960 e 1970 [...] até aos dias actuais, percebemos as diversas maneiras pelas quais os artistas exploram substâncias para realizar obras de arte. Usando uma variedade de materiais naturais e sintéticos - tecido, corda, lã, papel, feltro, cerâmica, couro, pele, borracha, fibra de vidro, [...] plásticos [...] enfatizando forças naturais como a gravidade [...]. [...] Começou como uma reacção, [...]: [...] contra as duras formas geométricas do Modernismo, contra uma [...] falta de emoção crua na escultura. Mais tarde, uma infinidade de novos materiais [...] encorajaram os artistas a experimentarem mais.²⁰

Relativamente aos dias de hoje, Ward questiona: Será «[...] a realidade do toque e da textura um contraponto ao virtual, sem-corpo, mundo de imagens de vídeo e arquivos digitais intermináveis?»²¹. Certamente.

O importante desafio na procura de novos materiais e o desejo de ampliar as possibilidades de cada meio, que caracterizou o trabalho destes artistas, é igualmente a causa de muitas das inovações no trabalho profundamente táctil de Louise Bourgeois.

Desde cedo rodeada por tecidos, no contexto da oficina que os seus pais, restauradores de tapeçarias, tinham em Paris, Bourgeois cresceu com a habilidade e a familiaridade na manipulação deste tipo de materiais, uma pequena particularidade que viria a revelar-se essencial na criação das suas esculturas, e que empregou até ao final da sua vida, como podemos constatar através da peça *When I was young* de 2008 ou em *Peaux de lapins, chiffons ferraille à vendre* de 2006.

²⁰Ward - *Op.cit.* (2).

²¹*Ibid.*

Frances Morris conta-nos que já «[...] na década de 1960, [...] [Bourgeois] escrevia sobre o desafio, [...] de trabalhar com tecido, um material que não tem estrutura e que, no seu estado bruto, é bidimensional [...]»²². Contudo, só na década de 1990, é que os tecidos assumiram uma maior importância no seu trabalho²³.



Fig. 4 - Louise Bourgeois - *When I was young*, 2008.
Gravura, lápis, tapeçaria e tecido, 156.8 x 191.5 cm.
Colecção Privada - Suíça.

Como vimos anteriormente, a maioria dos artistas da *Soft Sculpture* abordavam maioritariamente questões relacionadas com o corpo através de materiais incomuns como o têxtil que, ao possuir qualidades corpóreas semelhantes às da pele humana, se tornou extremamente popular durante este período.

Tal característica encontra-se igualmente presente por toda a obra de Louise Bourgeois, marcada por uma alusão, mais ou menos directa, ao corpo humano, sempre fragmentado.

²²AA.VV. - *Louise Bourgeois*, p. 124.

²³A exposição *Fabric Works* (a última antes da morte de Bourgeois) com curadoria de Germano Celant (proveniente da *Fondazione Vedova*, em Veneza), apresentada no novo espaço da galeria *Hauser & Wirth* em Londres (2010), em conjunto com o catálogo publicado paralelamente (*Louise Bourgeois: The Fabric Works*), formam um recurso indispensável sobre a importância do têxtil no seu trabalho. Disponível em: hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/3595-louise-bourgeois-the-fabric-works [consultado em: 08-06-2018].



Fig. 5 - Louise Bourgeois - *Peaux de lapins, chiffons ferraille à vendre*, 2006.
Aço, mármore, madeira, tecido e plexiglass,
251.4 x 304.8 x 403.8 cm.
The Schinkel Pavilion - Alemanha.

As suas formas recheadas, desgastadas e costuradas à mão²⁴ são descritas por Marie-Laure Bernadac:

Penduradas, deitadas, espalhadas, sozinhas ou entrelaçadas - [...], [as suas] figuras de pequena escala são mais parecidas com os adorados brinquedos das crianças, especialmente com [...], os rechonchudos e re-confortantes, do que com a solidez [...] das suas escultura de bronze ou mármore, ou até mesmo com as suas produções [...] mais maleáveis e sem forma, em látex. [...] Claes Oldenburg imediatamente surge na nossa mente. Mas os seus [...] objectos de uso diário [...] [são o contrário do] horror, [...] do estranhamento [no original, *uncanny*], [...] [presente nas esculturas de Bourgeois]. Essas [...] antes de nos fazerem rir, deixam-nos desconfortáveis [...] na nossa pele humana [...].²⁵

O termo *Uncanny*, referido acima, remete-nos para o conceito de *Unheimliche* utilizado por Sigmund Freud (com base nas observações de Schelling) para se referir a «[...] tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu, saiu à luz, vindo à superfície»²⁶, ou seja, é algo que procura evocar um certo *estranhamento*, fazendo-nos recordar alguma coisa que outrora conhecíamos mas que deixou de nos ser familiar.

²⁴Bourgeois refere: «Sempre tive um fascínio [...] pelo poder mágico da agulha. [...] [Esta] é usada para reparar o danificado. [...] Nunca é agressiva, [...]» (Bourgeois - *Op.cit.*, p. 222).

²⁵AA.VV. - *Op.cit.*, p. 190.

²⁶Sigmund Freud - *The uncanny*, p. 132.



Fig. 6 - Louise Bourgeois - *Peaux de lapins, chiffons ferraille à vendre* (Pormenor), 2006.
Aço, mármore, madeira, tecido e *plexiglass*,
251.4 x 304.8 x 403.8 cm.
The Schinkel Pavilion - Alemanha.

Depois de definir o conceito referido, no livro intitulado precisamente *The uncanny*, Freud acrescenta que, para a maioria das pessoas, o auge deste *estranhamento* se encontra quando existe contacto com a morte (por exemplo, se virmos um cadáver). Contudo, para o autor: «Não há dúvidas de que [o *Unheimliche*] pertence ao domínio do assustador, do que evoca medo. [...] No entanto, pode-se presumir que existe [também] um núcleo afectivo [...]»²⁷.

O termo *Unheimliche* conjuga assim duas noções díspares: a primeira, relacionada com o que nos é familiar (*Heimliche* ou *Homely*), doméstico ou confortável e a segunda, com o que está oculto, escondido ou em segredo (*Unheimliche*, *Uncanny* ou Inquietante).

Este é o mesmo *estranhamento* que caracteriza a obra de Eva Hesse²⁸.

²⁷Freud - *Op.cit.*, p. 124.

²⁸Entre muitos outros artistas, como é o caso de Mona Hatoum, que trabalha o *uncanny* das mais variadas formas. Por exemplo, no caso dos seus trabalhos com cabelo (é de realçar que este é encarado do mesmo

A artista, atraída pela receptividade e neutralidade do *látex* (mesmo quando tinha dúvidas sobre a sua deterioração ao longo do tempo, o que, de certa forma, também lhe agradava enquanto metáfora) procurou, ao longo da sua obra, estabelecer uma nítida tensão entre a rigidez e a maleabilidade, bem como uma certa ambiguidade entre o táctil e o visual devido à superfície lustrosa da cera que empregava na maioria das suas obras (o *látex* era, na maioria das vezes, combinado com fibra de vidro ou resina de *poliéster*). Relativamente aos materiais empregues, Eva Hesse afirmava: «[...] quero usá-los diretamente, eliminando moldes, mas fazendo-os diretamente, no momento, [...]». Neste sentido, estou interessada no processo»²⁹.

Na maioria dos seus trabalhos, são exploradas práticas processuais com base na repetição³⁰ e na multiplicação de peças, o que, só por este motivo, nos esclarece perfeitamente sobre a importância dada pela artista ao movimento constante da vida. A artista afirma:

Primeiro, quando trabalho, são apenas as qualidades abstratas com que trabalho realmente, ou seja, o material, a forma que vai tomar, o tamanho, a escala, o posicionamento [...] - se saem do tecto ou ficam no chão. [...] Para mim, é uma imagem total que tem a ver comigo e com a vida. É baseado nisso. É aqui que a arte e a vida se unem.³¹

Apesar do seu testemunho, podemos constatar que a partir da década de 1970 as suas obras começaram a ser cada vez mais viscerais, seguramente motivadas por um sentimento de finitude que a confrontava como nunca.

Nas peças desta época, deixava de existir a pele que outrora envolvia e protegia as suas formas, expostas agora na sua total fragilidade, um corpo aberto, orgânico e irregular.

A obra que vemos de seguida é uma das suas últimas. Para criá-la, a artista teria mergulhado dois pedaços separados de corda em *látex* líquido, para os endurecer (só assim a frágil estrutura em forma de teia se poderia tornar graciosamente arqueada),

modo do que a lã: ambos são produtos de um corpo gerador). A peça *Hair Grid*, por exemplo, é uma frágil e efêmera grade de cabelo humano, executada num pequeno tear manual (que não cria linhas paralelas dado que o cabelo não é tão complacente quanto o arame) e que, devido à sua simplicidade, nos comove profundamente, isto para além do estranhamento que causa, num primeiro momento.

²⁹Eva Hesse; Mignon Nixon (ed.) - *Eva Hesse*, p. 22.

³⁰Será realmente uma repetição, já que não é possível *repetir* o mesmo *gesto*? A cada tentativa de repetição, surgirá um novo *gesto* que poderá *repetir* sim, uma intenção primordial.

³¹Hesse; Nixon (ed.) - *Op.cit.*, p. 6.

fixando depois os fragmentos ao tecto e às paredes em treze pontos que permitem diferentes instalações, uma mutabilidade que estava de acordo com as intenções da própria artista³².



Fig. 7 - Eva Hesse - *Sem Título*, 1969-70.
Látex, corda e arame, dimensões variáveis,
Whitney Museum of American Art - EUA.

Não menos interessante é a obra de Maria José Oliveira.

Segundo José Gil, esta: «[...] fala-nos de uma história. Uma história de um corpo. De um corpo no tempo - ou de um tempo do corpo? [...] Liga-se connosco [...]; e vem tocar-nos no mais profundo e íntimo de nós, num interior impessoal, caótico e imemorial onde, em nós, nasce e passa o tempo»³³.

Ao pousarmos o nosso olhar sobre os seus objectos *quase-mágicos*, *quase-preciosos*, percebemos que nos poderiam contar cada um, uma história distinta. Vejamos.

³²Conforme a descrição disponível em: collection.whitney.org/object/5551 [consultado em: 19-06-2018].

³³Maria José Oliveira - *A geometria do tempo*, p. 5.



Fig. 8 - Maria José Oliveira - *Sistema Muscular*, 2004.
Tela crua folheada a ouro e fio do norte, dimensões variáveis.
Colecção de Arte Fundação EDP.

Os seus *objectos-vestígio* são visualmente fruto de uma *demora* que *força* o observador a experimentar o íntimo, o matérico, o maleável e o orgânico, características que só poderiam surgir através de uma ligação extremamente manual entre artista e obra (quase toda a sua criação é feita com recurso quase exclusivo do seu próprio corpo e, nomeadamente, das suas mãos) e que, só assim seria possível dedicar a extrema atenção e dedicação que observamos, na manipulação dos seus materiais. José Gil afirma ainda a importância de:

[...] urdir com o corpo a tecelagem do tempo. [...] O corpo torna-se um instrumento do tempo cujos ritmos pulsam nos gestos do artista-artesão. [...] Um subtil devir ocorre então entre o artista e o objecto que ele trabalha: as forças do primeiro transferem-se para o segundo, enquanto deste passam àquela as texturas, as energias físicas e as reacções químicas dos materiais. [...] A troca de forças entre o artista e a matéria é intensamente afectiva: não se imagina o trabalho artístico senão num estado especial que se assemelha talvez ao transe. [...] E são as mãos que, combinando o cérebro e o corpo no seu movimento, transmitem às matérias todas as forças; enquanto, pelo seu lado, o tempo, com as suas mãos próprias, vai esculpindo corpo e coisas. [...]

As formas partem-se, abrem-se, fragmentam-se: o tempo inscreve as forças nas fracturas, nas arestas quebradas, no traçado aleatório das texturas escancaradas. [...] Abraça o fluxo do tempo e a transformação da morte em imortalidade.³⁴

Maria José Oliveira cria assim uma *arqueologia* muito própria através da conjugação de processos arcaicos (conseguimos facilmente constatar a importância dada à irregularidade, por exemplo) e materiais particulares, como por exemplo tela crua, ovo, argila, cal, massa de pão ou óxido de ferro.

As suas obras, dotadas de uma peculiar *anatomia*, são como vestígios da fragilidade de um corpo que capta *serenamente* a erosão do *tempo*. Ana Godinho refere:

Sonhar com a “matéria-prima” cada vez mais distante, [e] uni-la [...] é fazer uma arqueologia estranha e impossível, do presente mais fugaz. Passar do sonho à realidade, criar espaço e tempo em objectos, estranhá-los, [...], dissolvendo-lhe os contornos, tirando-os do caos e abandonando-os ao acaso de uma costura ou cozedura ou tecelagem. [...] não deixa de ser uma arte de ganhar e fazer tempo no espaço. [...] E nesse intransmutável que escapa, Maria José Oliveira “vê” a ferida aberta do orgânico e traça imperceptíveis linhas que [...] ligarão para sempre o que vai e o que fica, tornando-o inorgânico [...]. Do esqueleto ao sistema nervoso [...] à célula argilosa, e por meio de uma anatomia muito particular [...]. [...] Aqui se pode dizer que a fragilidade é uma força [...] positiva que faz das irregularidades, [...] [e] do imprevisto [...] elementos favoráveis e criadores. [...] São objectos que não se querem aperfeiçoados, desconstroem-se, têm rugas, texturas, desvios, não são perfeitos, às vezes são ambíguos, têm cheiro e soam.³⁵

Ora, como pudemos constatar através dos artistas referidos anteriormente, a importância dada ao processo fez com que a maioria destes introduzisse uma dimensão performativa nas suas obras. O foco sobre a matéria e a importância dada à gravidade originaram peças não projectadas antecipadamente, numa construção *gesto* por *gesto*. Cada obra passa assim a adquirir características específicas: é agora o resultado de uma acção, vestígio performativo e produto de um *tempo* insubstituível e irreproduzível que revela o movimento da sua criação (o *gesto* que a concebeu) e o registo do *corpo* que a gerou. Aqui importa salientar que a libertação do corpo e, nomeadamente, das mãos, para a criação artística, só surge após a conquista da condição bípede do ser humano, assegurando os pés para a deslocação: uma revolução que permitiu o desenvolvimento da destreza manual que é também a base da escrita.

³⁴Maria José Oliveira; Sociedade Nacional de Belas-Artes - *Maria José Oliveira. 40 anos de trabalho*, p. 37 a 39.

³⁵*Ibid.*, p. 19 a 22.

Contudo, quando pensamos em arte, o termo *gesto* adquire uma renovada importância. Como referido anteriormente, procura-se através da criação artística alcançar um *tempo* de liberdade *serena*. Todavia, esta só se torna alcançável se existir um determinado *esquecimento* que permita o retorno a um certo olhar primitivo, tal como Ana Mata esclarece:

O gesto artístico, como resposta ou inscrição de algo ditado, afirma também a marca de uma pureza, de uma certa ingenuidade: um pianista toca sem pensar qual o dedo que segue o outro, da mesma maneira que um pintor mistura as cores sem as medir e sem poder explicar como conseguiu esta ou aquela tonalidade (numa espécie de silêncio do *só fazendo*). Mas tal *não saber* surge também de outra forma, da exigência do esquecimento das convenções - para que ao pintor seja possível *um olhar novo*, o *esquecer o que se sabe* - um esquecimento que levará à capacidade de surpresa, de espanto perante o real, seguindo a ideia de que é preciso reencontrar, de certo modo, uma primitividade do olhar.³⁶

Este *gesto* ingénuo vai assim possibilitar um *olhar novo* - primitivo e portanto, sem memória adjacente, que permite ao artista surpreender-se a cada obra que realiza - e uma consequente alienação, que possui nos dias de hoje, uma importância fulcral (sendo que os processos que já abordámos, com base no acaso e na improvisação, provocam mais facilmente esse *esquecimento*, pois o artista passa a concentrar todas as suas forças no impulso do *gesto* criador, *esquecendo-se* de tudo o resto). Só assim pode dar-se este *esquecimento*, que o artista João Jacinto descreve na perfeição:

No momento mais excitante e determinante do trabalho, o instante em que tudo começa a ganhar um súbito sentido e unidade, perde-se a noção do fazer. Deixa-se de ver o lápis, o pincel ou a mão a trabalhar. Não se sabe de onde virá tudo aquilo e suspeita-se de uma vida própria da mão ou dos instrumentos. É este o momento em que verdadeiramente se está a fazer, o momento de cegueira conhecido de todos os pintores.³⁷

O *gesto* da criação leva então a um *esquecimento* de si, do seu *tempo* e do como *fazer*. Segundo Nietzsche, pode-se mesmo pensar num *estado estético* do artista, definido como sendo o desprendimento em que o criador, quando se encontra envolvido, se esquece inteiramente de si para seguir tão-só a sua visão interior³⁸.

Este *estado estético* será assim o *tempo* da criação em total liberdade.

³⁶ Ana Mata - *O apelo: estudo sobre a vocação*, p. 89.

³⁷ João Jacinto - *Arder de mão*, p. 79.

³⁸ Cf. Friedrich Nietzsche - *Considerações Intempestivas*, p. 155 e 156.

Torna-se assim útil recordar o testemunho de José Domingos Rego, que aponta parecenças entre a liberdade do *gesto* de desenhar e o acto de caminhar³⁹:

Caminhar envolve uma noção de ritmo, implica o encontro de um ritmo interior, traduzido na respiração e nos batimentos cardíacos [...]. [...] A atitude desinteressada confere ao passeio uma ideia de liberdade que lhe é essencial. Caminhar permanece, assim, como uma acção de resistência em relação à aceleração contemporânea, como um traço ancestral que liga o homem aos ritmos naturais, que o transporta para uma experiência íntima, por vezes mesmo espiritual ou religiosa, como acontece com os peregrinos. [...] Cada desenho é, de certa forma, também, um passeio, uma deslocação do corpo e do espírito no mundo. Cada itinerário que uma linha descreve sobre a página implica um ritmo, suscita associações de ideias, provoca o desenvolvimento dos gestos seguintes, tal como acontece com o caminhante nas suas deambulações.⁴⁰

Como vimos anteriormente, a arte possibilita a liberdade, e os processos criativos aliados à improvisação, à espontaneidade e à aleatoriedade garantem a novidade, contrariando a nossa postura confortável, quando o imprevisível ocorre. O ritmo infinito da criação artística permite - para além de ser um meio privilegiado de acesso ao inconsciente humano⁴¹ - alcançar algo igualmente importante: a alienação, que surge a partir de um *tempo* íntimo em que o dia-a-dia frenético se transforma em tranquilidade, como aponta Ana Mata:

O fazer infinito relaciona-se com uma outra infinitude e, depois de se ter refletido sobre a urgência e a pressa - com a sua angústia - torna-se aqui necessário evocar um outro ritmo: o da constância, o da serenidade. O tempo inverso (e mesmo avesso) ao contrarrelógio. Evoca-se [...] um sentir do tempo que pode surgir de um certo modo de estar abstraído num fazer - e num fazer sem pressa, um fazer que, não visando um fim, parece ser o de alguém que tem todo o tempo, como se diz, todo o tempo do mundo.⁴²

³⁹ Aqui é interessante relembrar os *Pocket Drawings* de William Anastasi. Ver: p. 52 e 53.

⁴⁰ José Domingos Rego - *O peso no desenho: percepção, metáfora e substância*, p. 100.

⁴¹ Louise Bourgeois explorou precisamente a relação entre a forma humana, a morte e a consciência, sendo que a própria acreditava que através do seu trabalho poderia acessar directamente ao seu inconsciente (o próprio processo artístico era tido como um exorcismo), constituindo uma óptima fonte de auto-conhecimento. Aqui é importante consultar o artigo escrito sobre a sua exposição no *The Freud Museum* (Londres) em 2012 (Christopher Turner - *Analysing Louise Bourgeois. Art, therapy and Freud*. Disponível em: theguardian.com/artanddesign/2012/apr/06/louise-bourgeois-freud [consultado em: 08-06-2018]). A par de Bourgeois, também a artista Magdalena Abakanowicz afirma: «Entre mim e a matéria com a qual crio, nenhuma ferramenta intervém. [...] Dou forma com as minhas mãos. [...] [E por isso estas] revelam o [meu] inconsciente» (Kristine Stiles; Peter Selz - *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists Writings*, p. 257). A revelação do inconsciente através das suas formas só é possível porque estas são tratadas tão intimamente, como se se tratassem de seres, com pele, vivos. A própria indica que as suas obras: «[...] são como sucessivas camadas de pele que derramei ao longo da minha vida. Em cada caso, [...] pertencem-me tão intimamente quanto eu lhes pertenço a elas [...]» (*Ibid.*, p. 257 e 258).

⁴² Mata - *Op. cit.*, p. 68.

Este *fazer sem fim* têm a sua maior expressão no trabalho têxtil que é, por norma, um trabalho de recolhimento e introspecção⁴³. Os gestos empregues, de tão repetitivos que são, conseguem aproximar-se de um automatismo que possibilita uma entrega total do corpo e do espírito, dado que as mãos trabalham sempre num movimento de dentro para fora, num trabalho contínuo e inacabável.

Roland Barthes encontra essa mesma característica na escrita: «Texto quer dizer tecido [...] a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas de sua teia»⁴⁴.

Através deste testemunho, podemos ainda constatar que na produção de um texto, existe um outro *gesto*: o entrelaçar um fio de sentido, o materializar um pensamento a partir de palavras, tecendo.

Cada obra revela assim os *gestos* e as memórias de quem a gerou.

A associação entre texto e têxtil⁴⁵ recorda-nos que, tal como na literatura, também a tapeçaria teve na sua origem o propósito de contar e difundir história(s).

Com origem na Europa da Idade Média, a tapeçaria nasce devido à abundância de lã e à quantidade de mão-de-obra disponível, nomeadamente nos conventos. As primeiras, destinavam-se a adornar igrejas (e possuíam temáticas religiosas), mas logo depois, surgiu uma enorme produção laica, que incorporava nestas a magia da mitologia, das fábulas e dos romances. Mas recuemos um pouco mais.

Na Antiguidade, pensava-se o destino de cada um como um fio, estabelecendo limites determinados *à priori* pelo livre arbítrio de uma tecedeira. Segundo a mitologia grega, as tecelãs do destino⁴⁶ (também conhecidas como Moiras ou Parcas) eram três irmãs que assumiam tarefas distintas: Cloto tirava o fio da sua roca, Láquesis enrolava-o e Átropos cortava-o⁴⁷.

⁴³Muito se tem discutido sobre a questão do trauma no trabalho de Louise Bourgeois. No entanto, uma das dimensões importantes da sua obra diz respeito à serenidade, à paz e à calma. Esta afirma em entrevista, que a sua: «[...] ansiedade é [...] transformada em algo específico, tão específico como um desenho. E é assim que, tendo acesso a ela, se pode lidar com isso, porque esta passa do inconsciente para o consciente [...]» (AA.VV. - *Op.cit.*, p. 42).

⁴⁴Roland Barthes - *O prazer do texto*, p. 112.

⁴⁵Aqui importa constatar ainda as semelhanças etimológicas das palavras texto (do latim *textus*) e têxtil (do latim *textilis*), ambas derivadas do elemento *text* que significa tecer, entrelaçar, construir. Do mesmo derivam as palavras: tela, tecido e teia, entre outras. Cf. António Houaiss; Instituto António Houaiss de Lexicografia - *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 3513.

⁴⁶Geradas por Zeus e Témis. Cf. Pierre Grimal - *Mitologia Clássica: mitos, deuses e heróis*, p. 27.

⁴⁷Cf. *Ibid.*

Ora, aqui conseguimos constatar que o automatismo e a *serenidade* do ritual desempenhado por estas tecelãs é semelhante à tarefa - igualmente interminável - do artista. Contudo, ao contrário destas, que tecem com uma determinada função, o artista produz um *tempo* de divagação onde procura adiar o seu próprio *tempo* - sabendo, contudo, ser impossível -, ganhando *tempo*, *perdendo-o* durante a produção artística. Tal como Ana Mata escreve:

[...] quando o que se está a fazer [...] encontra o rigor de um automatismo e o espírito *tem tempo* para pensamentos que vão e vêm [...], em diálogos que se escutam, um estado privilegiado apenas possível porque se pode - com as mãos ocupadas - perder tempo (numa desocupação até mental dos assuntos práticos) e, assim, verdadeiramente perder tempo é ganhá-lo. Tal gera um estado de consciência claro e, eventualmente, paz interior, a tranquilidade de uma suave calma. [...] Esta lentidão, [...], não serve, claro, a qualquer temperamento, para que se *perca tempo* é necessário uma recusa de estar activo [...] para que a actividade seja semelhante à da maturação de um fruto, numa gestação que exige espera [...]. As obras são frutos sempre que a abordagem é lenta, minuciosa, exigente, detalhada, rigorosa, seguindo um modo de fazer sem pressa e, sobretudo, constante, condenando qualquer impaciência, como se seguir o caminho mais curto fosse uma traição ao trabalho, uma falta contra o seu carácter indefinido, caindo no logro do desejo da finalidade, do trabalho feito.⁴⁸

Este *tempo lento* recorda-nos Mia Couto que no seu livro *O fio das missangas* nos narra um maravilhoso conto sobre uma aranha⁴⁹ que *perde tempo* a tecer teias inúteis, ou, como o próprio indica, em *improdutivos afazeres* ou *distraindo funções*.

Neste pequeno texto intitulado *A infinita fiadeira*, o autor conta-nos as peripécias de uma jovem aranha que recusa a utilitária vocação⁵⁰ da sua espécie. Couto explica: «A aranha, aquela aranha, era tão única: não parava de fazer teias! Fazia-as de todos os tamanhos e formas. Havia, contudo, um senão: ela fazia-as mas não lhes dava utilidade. O bicho repaginava o mundo»⁵¹.

⁴⁸Mata - *Op.cit.*, p. 72.

⁴⁹Aqui podemos recordar um dos mitos fundadores da civilização ocidental e um dos mais importantes no que diz respeito ao universo têxtil: o mito de *Aracne*. Segundo a mitologia grega, esta jovem mortal havia ganho fama e estaria a deixar-se dominar pela vaidade, vangloriando-se da sua habilidade como tecelã. Esta havia chegado mesmo a comparar-se a *Atena*, que para além de ser filha de *Zeus*, era deusa das actividades artesanais e patrona das fiandeiras, dos tecelões e das bordadeiras (etc.). Ao saber da situação, *Atena* procurou a sua discípula, disfarçada de anciã, e aconselhou-a a ter outra postura. *Aracne*, não obedecendo, propõe-lhe uma competição. No final, conta-se que a peça de *Aracne* seria tão perfeita que a deusa não lhe encontrou a mínima falha. Cheia de raiva e, não aceitando tal humilhação, *Atena* rasga a peça da rival e transforma-a numa aranha, tecendo para todo o sempre. Cf. Grimal - *Op.cit.*, p. 63.

⁵⁰O processo da aranha, na construção das suas teias, acaba por ser semelhante ao do artista: ambos tecem para caçar (a presa ou o observador).

⁵¹Mia Couto - *O fio das missangas*, p. 81.

Os pais desta, chamando-a à realidade, alertavam-na para a estranheza deste comportamento, mas a pequena e determinada aranha não lhes dava ouvidos, tecendo sem cessar. Esta dizia, a quem lhe perguntasse:

- Não faço teias por instinto.

- Então, faz porquê?

- Faço por arte.

Benzia-se a mãe, rezava o pai. Mas nem com preces. A filha saiu pelo mundo em ofício de infinita teceloa. E em cantos e encantos deixava a sua marca, o engenho da sua seda.⁵²

Logo de seguida, a família desiludida da *jovem* aranha, decidiu consultar o «[...] Deus dos bichos, para reclamar da fabricação daquele espécime. [...] Na sua alta teia, [...] [este] perguntou o que poderia fazer. Pediram que ela transitasse para humana. E assim sucedeu [...]»⁵³. Porém, quando já transformada, se apresentou no mundo dos humanos, logo lhe exigiram igual explicação sobre o que fazia:

- Faço arte.

- Arte?

E os humanos se entreolharam, intrigados. Desconheciam o que fosse arte. [...] Até que um mais-velho se lembrou. Que houvera um tempo, em tempos de que já se perdera memória, em que alguns se ocupavam de tais improdutivos afazeres. Felizmente, isso tinha acabado, e os poucos que teimavam em criar esses pouco rentáveis produtos - chamados de obras de arte - tinham sido geneticamente transmutados em bichos. Não se lembrava bem em que bichos, Aranhas, ao que parece.⁵⁴

Esta história, para além de ser encantadora e de fazer referência ao papel da arte na sociedade, faz-nos igualmente constatar as várias semelhanças entre o trabalho *improdutivo* do artista e o da aranha.

O *gesto improdutivo* presente nos *improdutivos afazeres* deste pequeno aracnídeo, recorda-nos ainda a noção de *jogo*, um termo abordado por Johan Huizinga, na obra *Homo Ludens*. Nesta, o autor começa por afirmar o carácter dúbio das designações *Homo Faber* e *Homo Sapiens* e por caracterizar o *jogo* como categoria primária⁵⁵ da sociedade humana.

⁵²Couto - *Op. cit.*, p. 82.

⁵³*Ibid.*, p. 83.

⁵⁴*Ibid.*

⁵⁵António Damásio refere igualmente a importância do *jogo* ou do «[...] desejo de realizar operações aparentemente inúteis [...]» como um dos mais importantes marcos de desenvolvimento evolutivo da mente humana. António Damásio - *A estranha ordem das coisas. A vida, os sentimentos e as culturas*

Para Huizinga, o *jogo* caracteriza-se por ser uma actividade voluntária, livre, supérflua e desinteressada, que obedece a um número de regras específicas, que se desenrolam num determinado espaço e dentro de um certo limite de *tempo*, exigindo ordem absoluta⁵⁶. Só assim seria possível introduzir, na confusão do quotidiano, um *tempo de perfeição temporária*, tal como acontece durante o período de criação artística. Para o autor: «[...] é assim que o jogo se apresenta [...]: como um *intermezzo*, um interlúdio no quotidiano»⁵⁷.

Mas o que nos leva realmente a gostar deste tipo de actividades?⁵⁸ Porque motivo nos deixamos absorver inteiramente quando as praticamos? A intensidade e o poder de fascinação são características primordiais tanto do *jogo* retratado por Huizinga, como do *jogo* da criação artística. Contudo, as semelhanças continuam. O autor indica que as «[...] crianças e os animais brincam porque gostam de brincar [...]»⁵⁹, tal como os artistas criam porque gostam de criar, e é precisamente por isso que existe tanta liberdade neste tipo de actividades. Porém, Huizinga acrescenta: «Seja como for, para o ser humano adulto e responsável o jogo é actividade acessória. O jogo é supérfluo. A sua necessidade só se faz sentir na medida em que o prazer que dele se retira em tal o transforma»⁶⁰. O mesmo se passa com a criação artística: é algo facilmente dispensável dentro de qualquer quotidiano, menos para o artista que se torna dependente desta.

Igualmente importante é o elemento de tensão (incerteza e acaso), quer no *jogo* em si, quer no ritual artístico, assim como a competição e a habilidade.

No entanto, Huizinga discorda de muitas das semelhanças atrás referidas⁶¹. Leia-se: «O caso das artes plásticas é diferente. O facto de estarem associadas aos materiais e às limitações de forma que lhes são inerentes basta para lhes impedir

humanas (2017), p. 255.

⁵⁶Já Platão define o mesmo conceito como: «O que não tem utilidade, nem verdade, nem semelhança e que, contudo, não tem efeitos prejudiciais, pode mais bem entendido pelo critério do encanto [...] que nele existe e pelo prazer que proporciona. Este prazer, que não traz consigo nem bem nem mal, é o jogo [...]». *Apud* Johan Huizinga - *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*, p. 183.

⁵⁷*Ibid.*, p. 25.

⁵⁸E aqui engloba-se o *jogo* de Huizinga e o *jogo* da criação artística.

⁵⁹Huizinga - *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁰*Ibid.*

⁶¹Embora no fim, este chegue mesmo a admitir uma íntima ligação entre o jogo, o ritual e a feitura e apreciação de obras de arte (*Ibid.*, p. 190), assim como uma relação entre a arte e o instinto de jogo (*Ibid.*, p. 191) particularmente «[...] quando o espírito e a mão se podem mover livremente» (*Ibid.*, p. 225). Huizinga chega ainda a sugerir o jogo como ponto de partida da arte (*Ibid.*, p. 191).

a liberdade do jogo [...]»⁶². Ora, trata-se precisamente do oposto: é a *matéria* que liberta o artista permitindo-lhe comunicar (sobretudo consigo próprio durante o *tempo* do *fazer*, mas também com o público, num *tempo* posterior). Para além disso, a limitação formal que o autor nos fala, nos dias hoje, é praticamente inexistente⁶³.

A *matéria* que Huizinga refere, expandiu-se. Segundo o autor:

O arquitecto, o escultor, o pintor, o desenhador, o ceramista e o artista [...] fixam na matéria um certo impulso estético por meio de um trabalho árduo e diligente. O seu trabalho persiste no tempo e é visível a qualquer momento. [...] Uma vez acabado, mudo e imóvel, o trabalho produz o seu efeito enquanto houver olhos para o contemplarem. A ausência de uma *acção* pública durante o qual o trabalho artístico ganha vida e é fruído não parece deixar espaço para o elemento jogo.⁶⁴

Em primeiro lugar, sabemos que nenhuma obra é muda e imóvel, muito pelo contrário. E em segundo, a obra comunica primordialmente com o seu autor. Logo, existirá sempre (pelo menos) um olhar sobre cada obra de arte: o do seu criador. Obviamente que a exposição pública é da maior importância para qualquer artista, contudo, não existindo essa mostra, o ritual artístico, não deixa de conter as características que temos vindo a falar, e aqui basta recordarmos o carácter *improdutivo* e experimental do processo do *fazer*, bem como da satisfação que qualquer um sente, ao ver concretizado um projecto antes da sua exposição (ou mesmo optando por não o expôr publicamente). Mas Huizinga acrescenta:

Por muito que o artista plástico se encontre possuído pelo impulso criador tem de trabalhar [...], sério e concentrado, sempre a experimentar e a corrigir-se. A sua inspiração pode ser livre e veemente no momento da “concepção”, mas na execução está sempre sujeita à habilidade e à eficácia da mão que executa.⁶⁵

É claro que tanto a seriedade como a atenção representam dois factores importantes para o sucesso de uma obra de arte, mas estes não são necessariamente essenciais *durante* o *fazer* da obra em si (que também não depende exclusivamente da destreza manual do artista, ao contrário do que este afirma).

⁶²Huizinga - *Op. cit.*, p. 188.

⁶³É de reforçar que o livro é escrito em 1938 e que a arte deste período não possuía de todo as mesmas características da actual.

⁶⁴Huizinga - *Op. cit.*, p. 189

⁶⁵*Ibid.*

O historiador continua: «Portanto, se o elemento jogo parece estar ausente da execução da obra de arte plástica, na sua contemplação e fruição não tem qualquer espécie de lugar. Onde não existe acção visível não pode haver jogo»⁶⁶. Ora, sempre que visualizamos uma obra de arte, podemos *observar* a *acção* que a gerou. Por vezes, esta é *literalmente visível*, ou seja, conseguimos visualizar vestígios desse movimento criador (pinceladas, traços, etc.), noutros casos, podemos apenas *imaginar* o *gesto* do artista. Contudo, ao termos contacto com uma obra de arte, temos sempre a oportunidade de tocar o pensamento (*gestual*) do seu autor.

Portanto, ao contrário do que nos diz Huizinga, existe sempre uma acção, porque a própria contemplação o é, já em si.

Para além de Johan Huizinga, também Georges Bataille aborda o aspecto lúdico da criação artística no ensaio intitulado *O nascimento da arte* (embora este possua uma opinião diferente sobre este tema, como veremos)⁶⁷.

Nesta obra, Bataille toma como ponto de partida a Caverna de *Lascaux* em França que, segundo o próprio, é: «[...] o primeiro sinal *sensível* que nos chegou do homem e da arte»⁶⁸, para afirmar o nascimento desta enquanto acontecimento fundamental na interrupção do mundo laboral (essencial para o começo da humanidade, no sentido em que o homem deixaria de se limitar ao fabrico de utensílios e começaria a pensar em formas de comunicação, como a arte).

Ao longo do texto, o autor defende sobretudo o processo artístico enquanto libertação do trabalho e da vida, por ter um carácter lúdico que Huizinga não reconhecia, como já sabemos. Para Bataille: «O que a arte começa por ser, e continua acima de tudo a ser, é um recreio»⁶⁹.

A renúncia do trabalho para dar lugar a um *gesto improdutivo*, foi um passo essencial na formação do ser humano. E é esta *improdutividade* que faz a diferença também na vida actual, caracterizada pela aceleração e pela pressa: o *gesto improdutivo* da criação artística vai fazer despoletar a *serenidade* que procuramos.

⁶⁶Huizinga - *Op. cit.*, p. 189

⁶⁷Aqui é de notar que quando Bataille escreveu este texto, já tinha lido a obra de Huizinga. O autor descreve isso mesmo, quando afirma apoiar a designação de *Homo Ludens* proposta por este.

⁶⁸Georges Bataille - *O nascimento da arte*, p. 15.

⁶⁹*Ibid.*, p. 38.

Portanto, durante o processo de *feitura* de uma obra, o *gesto improdutivo* referido (*quase-automático*) torna-se *quase-inconsciente*⁷⁰. Ora, para que consigamos compreender a totalidade desta afirmação, é essencial apurar-se primeiro como funcionam realmente as flutuações da consciência humana⁷¹.

A escala de intensidades da consciência apresenta dois estados extremos, segundo o neurologista António Damásio: o primeiro, quando estamos prestes a cair de sono, e o segundo, quando participamos, por exemplo, num debate intenso, que requeira uma percepção apurada. Contudo, este acrescenta que para além da intensidade, é possível avaliar a consciência através do *âmbito*:

O âmbito mínimo permite-nos a percepção do eu, por exemplo, quando tomamos café em casa, sem nos preocuparmos com a proveniência da chávena ou do café, ou com o que a bebida nos vai fazer ao ritmo cardíaco, ou com o que temos de fazer nesse dia. Estamos calmamente presentes no momento, nada mais. Agora suponha que está sentado a tomar um café num restaurante, onde vai encontrar-se com o seu irmão, que pretende discutir a herança dos seus pais e o que se deve fazer quanto à meia-irmã que tem vindo a agir de uma forma estranha. O leitor continua presente e no momento [...] mas agora é transportado, sucessivamente, a muitos outros sítios onde já esteve, com muitas outras pessoas além do seu irmão; e é transportado de igual modo para locais e situações que ainda não viveu e que são produtos da sua rica e informada imaginação. [...] Mas o leitor – ou seja, o *eu* em si – nunca desaparece de vista. [...] Trata-se de uma consciência de âmbito vasto, uma das maiores conquistas do cérebro humano e um dos traços distintivos da Humanidade.⁷²

O português atribui então denominações para estes dois tipos de consciência: a de *âmbito mínimo* que se intitula *consciência nuclear* (a percepção do *aqui e agora*); e a de *âmbito vasto* que se denomina *consciência alargada* ou *autobiográfica* (dado que se manifesta com mais ênfase quando entra em cena uma parte da nossa vida, que seja o passado já vivido ou um futuro antecipado).

O nosso dia-a-dia acelerado é assim a origem das grandes flutuações da nossa consciência. O facto de possuímos uma tão-grande quantidade de informação à nossa volta faz-nos entrar num permanente estado de *divagação mental*, ou seja,

⁷⁰Louise Bourgeois chega mesmo a afirmar: «[...] a alienação é uma condição necessárias para o trabalho (embora não suficiente)» (Bourgeois - *Op.cit.*, p. 57). Eva Hesse afirma igualmente: «Eu deixo [que o inconsciente surja]. Eu quero essa libertação. [...] Às vezes, pensava “quanto mais pensamentos, melhor a arte”, mas, reflectindo sobre isso, tenho de admitir que existem muitas coisas em que simplesmente deixo acontecer e talvez seja melhor assim. Eu costumava planear muito e fazer tudo sozinha e então comecei a dar uma hipótese [a esta teoria]» (Hesse; Nixon (ed.) - *Op.cit.*, p. 12).

⁷¹Caso necessário, recorrer à leitura de *O Ego e o Id* de Sigmund Freud, obra na qual este caracteriza a divisão entre consciente, pré-consciente e inconsciente.

⁷²Damásio - *Op. cit.* (2010), p. 211 a 213.

deixamos de nos conseguir concentrar apenas numa actividade. A atenção dispersa-se, procurando incessantemente informações, dados, imagens. Segundo Damásio esta condição deveria ser denominada *divagação do eu*, pois obriga a uma permanente flutuação entre o *eu nuclear* e o *autobiográfico*⁷³.

Durante o processo artístico, o nosso nível de consciência também se altera: entramos numa espécie de estado de sonolência ou de *distracção* que reduz a nossa consciência, provocando a passagem do *eu autobiográfico* para o *nuclear*.

Esta mesma *distracção* foi explorada por inúmeros artistas enquanto processo. E aqui é indispensável referir o trabalho de Cy Twombly, os *Subway Drawings* de William Anastasi e os *Blind Time Drawings* de Robert Morris⁷⁴.

Fruto de vestígios do automatismo surrealista, a pintura *discreta* de Cy Twombly tem um objectivo definido: tornar a sua acção *visível* através de aglomerados de rabiscos, linhas, pontos, círculos e inserções precipitadas. Cada *gesto* de Twombly é a experiência presente da sua própria história⁷⁵, do seu próprio movimento e *tempo*. Segundo Harald Szeemann: «[...] uma tela, uma folha de papel, ou até mesmo um objecto quotidiano comum [...] revela [...] a “paisagem das suas acções”»⁷⁶.

Leves, os seus desenhos obsessivos recordam-nos o termo grego *zographike* (pintura), composto pelas palavras *graphike* (escrita) e *zoon* (ser vivo), e que, segundo Demosthenes Davvetas, significa, pelo menos para os gregos, nada mais do que a *arte de escrever a vida*, a materialização do desejo do ser em *inscrever-se*, perpetuando a sua (i)mortalidade⁷⁷.

Por fim, é notória ainda a influência do trabalho de Wassily Kandinsky nas suas composições: ambos concebem a linha enquanto entidade autónoma, vibrante e expressiva. Ponto, linha e plano⁷⁸ são fragmentados e recebem um novo fluxo na obra de Twombly: transformam-se em traços descontínuos que incluem uma mistura de repetições insistentes e incidentes casuais, a libertação expressiva do seu inconsciente.

⁷³Damásio - *Op.cit.* (2010), p. 211 a 213.

⁷⁴O termo *Process Art* refere-se sobretudo à escultura e à instalação, como vimos anteriormente. Contudo, aqui optei por escolher exemplos no âmbito do desenho, por sugerirem uma maior relação com o movimento enquanto registo de um *tempo* e com a procura desse *gesto quase-automático*.

⁷⁵Cf. Cy Twombly; Harald Szeemann (ed.) - *Cy Twombly: paintings, works on paper, sculpture*, p. 10.

⁷⁶*Ibid.*, p. 10.

⁷⁷*Ibid.*, p. 22.

⁷⁸Aqui podemos recordar o livro escrito por Kandinsky intitulado precisamente *Ponto, Linha, Plano. Contribuição para a análise dos elementos picturais*.

Segundo Kirk Varnedoe, a sua «[...] despreocupação sem propósito e a [sua] ruminação preocupada resultam num acordo nervoso, permanentemente provisório»⁷⁹.

O trabalho de Cy Twombly incorpora assim tudo o que sobra do *drama* da vida humana: registos/fragmentos remanescentes que certificam o seu *tempo*. Segundo Davvetas, as suas criações resumem-se a espaços onde estão reunidos *gestos* enérgicos, como os que uma criança faria depois de descobrir que não pode mudar o mundo, mas que pode pelo menos, desenhá-lo⁸⁰.

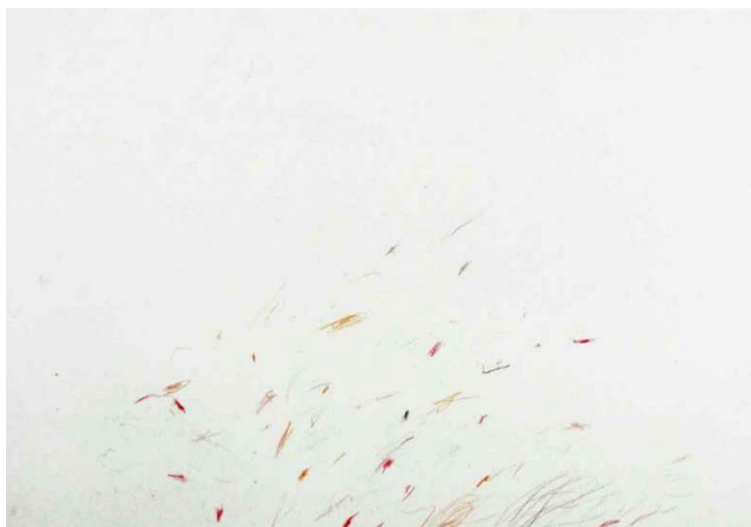


Fig. 9 - Cy Twombly - *Untitled*, 1958.
Grafite e lápis de cera sobre papel, 70 x 100 cm.
Galerie Karsten Greve - Alemanha.

Também William Anastasi pretende, através da sua obra, tornar as suas acções *visíveis*. Cada *gesto* seu é igualmente um registo do seu próprio movimento e *tempo*.

Anastasi iniciou a série *Subway Drawings* em 1977, apesar de ter começado a explorar estes processos mais cedo, em 1964. O método empregue é verdadeiramente simples: o artista entrava no metro na rua onde morava e saía no estúdio de John Cage⁸¹.

⁷⁹Kirk Varnedoe; Museum of Modern Art (Nova Iorque) - *Cy Twombly. A retrospective*, p. 28.

⁸⁰Cf. Twombly; Szeemann (ed.) - *Op.cit.*, p. 23.

⁸¹As obras do seu amigo John Cage eram algumas das suas fontes de inspiração, como podemos comprovar através de duas séries de desenhos (*Concert Drawings* e *Sound Drawings*) onde admite o seu fascínio pela música, empregando igual processo, mas durante o *tempo* de duração de algumas composições musicais escolhidas por si.

E durante a viagem, sentado, com um lápis em cada mão e uma prancheta sobre os seus joelhos (com os cotovelos forçosamente num ângulo de noventa graus), deixava que os movimentos gerassem os seus desenhos⁸².

A configuração de cada obra é assim determinada pela *duração temporal* do percurso do metro e pelo movimento dinâmico de cada viagem e de cada dia.



Fig. 10 - William Anastasi - *Subway Drawing*, 1999.
Grafite sobre papel, 23.2 x 31.1 cm.
National Gallery of Art - EUA.

Contudo, este seu processo não se esgota nesta série. Anastasi possui inúmeros trabalhos onde explora a relação entre o *tempo* e o desenho, como os já citados *Pocket Drawings*⁸³.

Nestes, o artista dobra folhas de papel em rectângulos, tornando-os pequenos o suficiente para caber no seu bolso e depois, enquanto caminha, segura um pequeno lápis contra esse mesmo papel. As marcas resultantes representam graficamente os seus movimentos.

Anastasi chega mesmo a afirmar, sobre este seu método *sui generis*: «Acho que caminhar faz alguma coisa no meu pensamento, no meu processo mental, que é diferente de sentar ou deitar»⁸⁴.

⁸²O método é descrito em: Cornelia H. Butler - *Afterimage: Drawing through process*, p. 47 e 48.

⁸³Ver p. 42.

⁸⁴Anastasi *apud* mom.org/collection/works/90658 [consultado em: 17-07-2018].

Estes seus *desenhos de bolso* são assim parte integrante de uma prática mais ampla que o artista descrevia como *sem visão*⁸⁵.



Fig. 11 - William Anastasi - *Untitled (Pocket Drawing)*, 1969.
Lápis sobre papel, 27.6 x 35.6 cm.
Museum of Modern Art (MoMA) - EUA.

A par do trabalho de Anastasi, podemos observar princípios semelhantes nos *Blind Time Drawings* de Robert Morris, iniciados em 1973.

Segundo a descrição feita por Pamela Lee⁸⁶, o artista estabelecia com antecedência duas condições: em primeiro lugar, cada desenho seria realizado dentro de um período de tempo estipulado antes da sua *feitura*; e em segundo, o artista desenhava sempre com os olhos fechados (durante todo o *tempo*).

Para além destas condicionantes, o artista atribuía ainda, antes do início de cada desenho, uma espécie de *tarefa mental*, por exemplo, tentar criar uma forma simples e duplicá-la (entre outras), e só depois é que era aplicada a grafite seca misturada com óleo sobre o papel, com as suas mãos.

A incapacidade de ver o seu trabalho durante um certo período de *tempo*, tal como acontece nos *Pocket Drawings* de Anastasi, provoca a alienação e o *gesto quase-inconsciente / quase-automático* que estes artistas desejavam.

⁸⁵Conforme: moma.org/collection/works/90658 [consultado em: 17-07-2018].

⁸⁶Cf. Butler - *Op.cit.*, p. 48.



Fig. 12 - Robert Morris - *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991.

Mistura de grafite em pó e óleo sobre papel, 96 x 127 cm.
Museum of Modern Art (MoMA) - EUA.

Contudo, temos que perceber que a consciência é muito mais complexa do que qualquer explicação apresentada. Vivemos num corpo que vê, anda, toca, ouve e têm consciência do mundo, tal como nós temos consciência do nosso próprio corpo. José Gil indica-nos:

Esta consciência do corpo não é separável da consciência do mundo. Mais: é a consciência do corpo no mundo, num sentido muito preciso: não como coisa no espaço - por assim dizer vista do exterior da coisa - mas uma consciência que do interior da sua massa se vê deslocando-se no espaço exterior. É claro que vimos e percebemos sempre uma parte do nosso corpo como coisa no espaço: parte dos braços, [...] das pernas, [...]. [...] as partes [...] do corpo próprio percebidas estendem-se num campo perceptivo que, a partir de um certo limite indefinido, passa para o interior deixando de ser visto. Ora, de que ponto de vista vemos ou percebemos o mundo? Nem do exterior, nem do interior do corpo, mas dessa fronteira - ou interface - em que o interior e o exterior se sobrepõem. [...] seria impossível perceber o mundo se não se percepcionasse ao mesmo tempo parcialmente o corpo. Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência - como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele; como se a consciência fosse coextensiva à sua superfície, de maneira que a vista ou os ouvidos deixassem de ser órgãos privilegiados da percepção, tornando-se o corpo inteiro, com a pele que o cobre e o traz ao exterior, com o seu movimento, os seus membros e articulações que contribuem directamente para a percepção do mundo, como que um órgão único perceptivo.⁸⁷

⁸⁷ José Gil - Abrir o Corpo. In FONSECA, Tania Mara Galli (ed.); ENGELMAN, Selda (ed.) - *Corpo, Arte e Clínica*, p. 9 e 10.

Para Asley Montagu, a pele é «[...] como uma roupagem contínua e flexível, envolve-nos por completo. É o mais antigo e sensível dos nossos órgãos, [o] nosso primeiro meio de comunicação, [o] nosso mais eficiente protector. O corpo todo é recoberto pela pele»⁸⁸. E isto demonstra a sua importância fulcral na nossa existência: para além de ser o mais extenso órgão do nosso corpo, a pele é ainda uma complexa interface entre o nosso interior e exterior.

Didier Anzieu, no seu livro *The Skin Ego*, constata as três funções da pele:

A principal função da pele é ser um saco que contém e retém no seu interior [...]. A sua segunda função é ser a interface que marca o limite do exterior [...]. Finalmente, a terceira função, é [ser] [...] um primário meio de comunicação com os outros [...]; [...] é, [...] [como se fosse uma] “superfície de inscrição” para as marcas deixadas por [...] outros.⁸⁹

Se virmos bem, alguns suportes como o papel ou a tela são extremamente semelhantes à pele humana⁹⁰: todos registam movimentos, provas, histórias.

A importância deste órgão, que absorve tudo o que o rodeia, recorda-nos uma das obras mais paradigmáticas de Magdalena Abakanowicz: *Embryology*, realizada entre 1978 e 1981. Esta consiste numa enorme instalação - apresentada pela primeira vez no pavilhão da Polónia na Bienal de Veneza de 1980, e presentemente exposta na *Tate Modern* em Londres - composta por cerca de oitocentas peças em forma de ovo que, ao serem constituídas por gaze semi-transparente e *nylon*, para além da serapilheira, permitem revelar inúmeras secções de entranhas emaranhadas (o que provoca uma sensação de repulsa no observador).

O enorme interesse⁹¹ da artista pelo *vestígio-pele* enquanto limite entre

⁸⁸Asley Montagu - *Tocar: o significado humano da pele*, p. 21.

⁸⁹Didier Anzieu - *The Skin Ego*, p. 40.

⁹⁰Jean-Luc Nancy afirma mesmo: «[...] a pintura é a arte dos corpos, porque ela conhece apenas a pele - porque é pele de parte a parte» (Jean-Luc Nancy - *Corpus*, p. 17).

⁹¹O mesmo interesse encontra-se patente na obra de Lucian Freud. Através da sua pintura, são salientadas as peculiaridades da pele, o processo evolutivo da passagem do tempo e a vulnerabilidade do ser. Freud interessava-se por acompanhar este processo, como podemos deduzir através dos retratos da fase final da vida da sua mãe, desde aqueles que a representam em poses adormecidas em que o descanso parece ser eterno, de que são exemplos as obras: *The painter's mother resting I, II e III* (de notar que o artista considerava que a melhor forma de alcançar os traços da personalidade de cada retratado era representando-os nos seus momentos de repouso, porque assim deixava de existir pose). Contudo, também nos seus auto-retratos, Freud procurou representar a passagem do tempo através das rugas e manchas que a sua pele, progressivamente, começava a apresentar. Nestes podemos, uma vez mais, constatar a importância dada pelo artista à mortalidade e ao carácter impermanente do ser. Todavia, este interesse possui o seu expoente máximo em duas obras que transmitem perfeitamente o conceito de

interior e exterior surge, como a própria nos conta, logo a partir da sua infância:

Eu era uma criança pequena, agachada sobre uma lagoa pantanosa, a observar girinos. Enormes, logo se tornaram rãs [...]. Através da [...] fina membrana que abrange os seus ventres distendidos, o emaranhado dos intestinos era claramente visível. Pesados, com o processo de transformação, [...]. Logo foram assediados por moscas. Sentei-me [...], o meu coração batia rápido [...]. [...] O mistério nunca inteiramente explorado do interior, macio e perecível. Muitos anos mais tarde, o que era suave como um tecido complexo tornou-se o material do meu trabalho. E isso dá-me um sentimento de proximidade e de afinidade com o mundo que não desejo explorar para além de tocar, sentir e conectar-me com essa parte de mim que é a mais profunda⁹².

Para além do material orgânico que a artista utiliza, todo o processo⁹³ pelo qual as suas obras têm de passar, até chegarem ao observador, é igualmente de extrema importância. O toque entre as mãos da artista e o *medium* é fundamental.



Fig. 13 - Magdalena Abakanowicz - *Embryology*, 1978-80.
Serapilheira, gaze de algodão, corda, *nylon* e sisal, 800 peças
(aprox.), dimensões variáveis (4 a 250 cm).
Tate Modern - Inglaterra.

fragilidade: *Benefits supervisor sleeping I e II*. Nestas não conseguimos fazer a distinção entre pele e carne. Sentimos que, a qualquer momento, a primeira pode deixar de sustentar a segunda, e expandirem-se, ambas, como uma massa informe. Para além desta sensação, a obra de Lucian reforça ainda o conceito de *Unheimliche*, citado anteriormente, proveniente das teorias de seu avô, Sigmund. Para mais informações, ler: Bernardo Pinto de Almeida - *Quatro movimentos da pele. As imagens e as coisas*, p. 84 a 105.

⁹²Stiles; Selz - *Op.cit.*, p. 257.

⁹³A artista descreve o método que emprega: «No caso de *Embryology*, por exemplo, os fios têm de ser preparados. Têm de ser embebidos, tingidos, enxaguados e secos. [...] A gaze deve ser tingida e o saco cortado. Só depois se pode começar a construir a forma». Cf. Museum of Contemporary Art (Chicago, EUA) - *Magdalena Abakanowicz*, p. 40).

O tacto⁹⁴ - na evolução dos sentidos, o primeiro a surgir e a tornar-se funcional em todas as espécies⁹⁵ - assim como a visão, articulam um complexo mundo de comunicação não-verbal. A sensação provocada pelo toque resulta simultaneamente na consciência da materialidade do *objecto tocado*, bem como dos limites espaciais do nosso próprio corpo⁹⁶, enquanto intermediário deste sentido.

Num mundo cada vez mais inorgânico e virtual, o contacto com fibras naturais e orgânicas é fulcral para Abakanowicz, pois só assim se pode gerar a intimidade necessária para a criação das suas peças. Esta proximidade é depois reproduzida através das suas instalações. A artista indica: «Eu quero que o espectador penetre no interior das minhas obras, pois quero que ele tenha um contacto mais íntimo com elas [...]. [...] Estou interessada no sentimento do homem confrontado pelo objecto têxtil»⁹⁷.

Em *Embryology*, o seu objectivo primordial passa pela construção de um ambiente instalativo, em forma de paisagem (como uma floresta pesada⁹⁸), uma espécie de abrigo que apela à concentração, à fuga do drama da vida humana e do *stress* do quotidiano.

A importância da pele, do toque e do corpo enquanto paisagem é igualmente essencial na obra do artista brasileiro Ernesto Neto, conhecido pelas suas massivas instalações biomórficas. Como o próprio refere:

[...] nestes anos todos venho trabalhando com a ideia de pele-superfície [...]. De repente, ao aumentar de tamanho, as obras começaram a adquirir o estatuto de corpos [...] e comecei a perceber que a imersão no próprio corpo me permitia apreciar o reverso da pele. [...] É o lugar do contorno e também lugar limite; quando se mergulha no avesso do corpo, este passa a ser superfície, espaço de contemplação e aí surge a pergunta “O que é paisagem, o que é corpo?”. Existe, pois, uma vontade de espaço contínuo [...].⁹⁹

⁹⁴Segundo Aristóteles: «O tacto [...] consiste no contacto directo com os objectos, assim recebendo devido a isso o seu nome enquanto tal. Certamente que os outros sentidos também se aperceberão por contacto, porém, apenas indirectamente» (Aristóteles - *Da Alma*, p. 126).

⁹⁵Cf. Montagu - *Op.cit.*, p. 21 e 22.

⁹⁶Cf. Mark Peterson - *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, p. 2.

⁹⁷Museum of Contemporary Art (Chicago, EUA) - *Op.cit.*, p. 40.

⁹⁸Contudo, como a produção das peças era realizada num *atelier* relativamente pequeno, Abakanowicz só podia observar a instalação terminada no espaço de exposição, apesar deste ser criado para ser experienciado intimamente. Curiosamente era sempre a própria a instalar as suas obras (e portanto o resultado final resultaria única e exclusivamente da sua concepção).

⁹⁹Centro Galego de Arte Contemporânea (ed.); Cecília Pereira (ed.) - *Ernesto Neto: o corpo, nu tempo*, p. 289.

Para Neto: «[...] a pele é o limite. [...] Podemos dizer até que a pele representa um lugar do “entre”, pois o facto é que ela, ainda que fronteira, é parte do corpo. [Este] estaria de forma invisível entre a pele e o ambiente; talvez a pele seja o eu quase-não»¹⁰⁰.

Também as *teias* que podemos observar, e que se encontram um pouco por toda a sua obra, actuam como uma imagem simbólica da pele, trabalhando a relação entre interior e exterior.



Fig. 14 - Ernesto Neto - *É o bicho*, 2001.
Tule de lycra, curcuma, cravo e pimenta, 500 x 1200 x 1200 cm.
(Arsenale) Bienal de Veneza - Itália.

A tactilidade está sempre presente na obra de Ernesto Neto. Contudo, o artista refere que esta não se limita à concretização física desse desejo, nas suas peças interactivas:

Em relação à dinâmica participativa, devo dizer que não acho que todas as obras tenham de ser participativas. Realizei muitas obras em que a participação não se traduz numa ação física, mas num processo interno e intrínseco, já que existe uma tactilidade, os elementos relacionam-se e manifestam as suas propriedades, as suas intimidades, de forma tátil. [...] Enfim, quero dizer que as pessoas devem se relacionar com a obra e isso não significa necessariamente que a relação se traduza em tocar a obra. Eu abro uma porta para as pessoas se relacionarem mais intimamente com as peças. Interessa-me falar de intimidade [...].¹⁰¹

Ao conceber espaços destinados à intimidade, o artista tem invariavelmente de possuir uma enorme preocupação com o conforto e a protecção¹⁰² do público que *entra* nas suas formas (e que estas acolhem) pois, mais do que obras de arte, as suas instalações são

¹⁰⁰Centro Galego de Arte Contemporânea (ed.); Pereira (ed.) - *Op.cit.*, p. 289.

¹⁰¹*Ibid.*, p. 291.

¹⁰²*Ibid.*, p. 292.

concebidas enquanto encontros (visuais e tácteis, na maioria das vezes). As suas obras existem para serem vividas enquanto espaços contemplativo-interactivos.

Para além disso, reina nas obras de Ernesto Neto uma harmonia formal que deriva da simplicidade e delicadeza dos materiais utilizados.

Os espaços que este constrói requerem, a par dos artistas anteriormente citados, um processo maioritariamente manual, que é de extrema importância. O próprio artista fala brevemente sobre o tempo de *feitura* das suas peças:

Quanto ao fazer: sim, gosto de fazer [...]. Tudo é relacionamento. [...] É força, tensão, pó, lixo, suor, emoção, às vezes quase violência até que, enfim (nem sempre), tudo fica calmo, num estado de equilíbrio tenso. Existe um medo de que tudo rebente, principalmente quando as pessoas podem tocar a obra. Às vezes dá medo mas, por outro lado, dá vida.¹⁰³

A obra de Ernesto Neto encarna assim as múltiplas dimensões do sensível¹⁰⁴ através de um equilíbrio dinâmico que *joga* com os princípios da gravidade devido à manipulação de pesos e forças em conflito.

Para além disso, ao termos contacto com as suas instalações, constatamos imediatamente duas características distintas, ambas da máxima relevância, são elas: a simplicidade e a fragilidade. Esta última é deveras fundamental para o artista, como este nos conta:

A fragilidade do mundo. A fragilidade da própria obra, [...] às vezes o poder da obra reside na sua própria fragilidade. A arte vive num estado de fragilidade, [...]. [...] Assim é a nossa vida. [...] A vida é delicada. Embora forte, somos ao mesmo tempo muito delicados. A vida pode fugir muito rapidamente. [...] [É] importante viver mais intensamente, de forma menos despreocupada. [...] Interessa-me muito pensar na vida.¹⁰⁵

¹⁰³Centro Galego de Arte Contemporánea (ed.); Pereira (ed.) - *Op.cit.*, p. 296.

¹⁰⁴Aqui importa salientar que o artista costuma incorporar especiarias nas suas obras, o que possibilita uma experiência táctil, visual e olfactiva, simultaneamente.

¹⁰⁵Centro Galego de Arte Contemporánea (ed.); Pereira (ed.) - *Op.cit.*, p. 300.





































2. O CORPO DO GESTO

Como vimos anteriormente, muitos dos artistas da *Process Art* começavam a criar sem saberem como seria o objecto final e só liam a sequência das suas acções num outro *tempo*, depois da *feitura* da obra em si. Contudo, quer durante, quer depois da obra *feita*, é sempre necessário que esta *suspenda* o *tempo*, tanto para o próprio criador, como para o observador. E aqui é essencial recordarmos o testemunho de Plínio-o-Velho sobre a lenda que relata a origem da pintura.

Esta é a história de uma jovem de Corinto - filha do oleiro Butades, que descobriu a arte de modelar retratos de barro - que procurava *suspender o tempo* ao guardar uma memória do seu amado que ia partir para o estrangeiro. Desta forma, com o auxílio de um foco de luz proveniente de uma lanterna, projectou a sombra do rosto deste numa parede, e circundou o seu perfil com uma linha, mantendo deste modo a presença da sua ausência (tendo depois, seu pai, aplicado argila no esboço e feito um relevo)¹⁰⁶.

A arte nasceria assim da tentativa de aprisionamento de uma vida através de uma imagem - muito semelhante à esperança encontrada na prática egípcia que guarda o *ka*¹⁰⁷ - e sendo assim, é possível dizer que a pintura surge enquanto testemunho de memórias. Consequentemente, será viável afirmar o surgimento da arte devido a essa necessidade de preservar memórias? Segundo Ana Mata: «[...] a arte surge de um amor pela vida, [...] da percepção de que a nossa vida é breve [...]»¹⁰⁸. Ora, se partirmos deste princípio, toda a criação artística pretenderia procurar uma reflexão sobre nossa própria finitude - a existência frágil e perecível do ser humano - e aludir à importância do «[...] instante [...] com o peso e a exactidão de cada momento que passa sem remédio - e a sua consciência como angústia (*a vida é breve, o tempo urge*); [...]»¹⁰⁹.

Cada obra de arte nasceria assim para narrar uma história, a *nossa* história.

¹⁰⁶Conforme: Plínio-o-Velho; Jean-Michel Croisille (ed.) - *História Natural: Livro XXXV*, p. 101.

¹⁰⁷O *ka* é uma difícil noção espiritual egípcia que exprime o ser, a individualidade e a energia vital. Este representa uma projecção da figura humana, um duplo que reproduz e protege a imagem do indivíduo ao qual pertencia. Cf. Emmanuel de Waresquiel (ed.) - *Dicionário Temático Larousse - Civilização Egípcia*, p. 144.

¹⁰⁸Mata - *Op.cit.*, p. 26.

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 59.

Cada traço, segundo Ana Leonor Madeira Rodrigues, é a «[...] “história” do movimento da [nossa] mão sobre a folha de papel, e de todos os acidentes e acasos que possam acontecer durante o seu percurso»¹¹⁰. A mesma autora acrescenta, sobre o *gesto* enquanto vestígio no acto de desenhar:

O acto de desenhar implica um gesto do sujeito para o exterior. Não é pensamento ou contemplação, é acção, mas contendo toda a expressão corporal e gestual que identifica aquela pessoa determinada. Cada gesto meu é completamente meu, mesmo tendo o eco de todas as familiaridades e condicionantes educacionais e genéticas. O vestígio de um gesto meu, e estou a pensar num traço, vai ter esta qualidade única de ser o meu gesto e o meu traço. É claro que esta identidade se define numa espécie de infraníveis, por vezes difíceis de identificar, o que não contradiz a afirmação de que o resultado, em marcas, dos gestos que eu faça, transporta toda a minha história consciente e não consciente, a minha vida no mundo e a minha vida dentro de mim. Isto é verdadeiro para mim e para todas as pessoas e para todos os gestos de todas as pessoas. Quer então dizer que, ao fazer um desenho, a minha identidade contida na maneira dos meus gestos está impressa em cada traço e em cada mancha. [...] Digo de mim, em desenhos, porque posso querer fazê-lo - acto consciente - mas desenho-me sempre, tanto quanto essa acção tem como resultado final um objecto que é o seu vestígio - acto com características mais vegetativas do que subconscientes.¹¹¹

Toda a arte é assim *corpo* de um *gesto* ou vestígio de uma história.

Cada obra de arte conserva em si o *gesto* que a criou como uma lembrança involuntária. Giorgio Agamben no seu texto *Notas sobre o gesto*, considera que existe uma polaridade na criação: por um lado, cada obra anula o seu *gesto* criador mas, por outro, conserva o seu poder, a sua energia¹¹². Este afirma que: «Mesmo a *Monalisa*, mesmo *Las Meninas*, podem ser vistas [...] como fragmentos de um gesto ou fotogramas de um filme perdido [...]»¹¹³.

Toda a obra de arte vai, irremediavelmente, remeter-nos para determinado *tempo*, uma duração (informe) e uma sedimentação de *gestos* que nascem durante o ritual artístico (enquanto processo de inscrição de vestígios do *gesto* de um corpo). António Quadros Ferreira chega mesmo a afirmar: «O mistério [...] depois da obra feita, é o mistério do que permanece, do que sobrevive, do que se testemunha em memória [...]»¹¹⁴.

¹¹⁰Ana Leonor Madeira Rodrigues - *Desenho.*, p. 58.

¹¹¹*Ibid.*, p. 64.

¹¹²Cf. Giorgio Agamben - Notes on gesture. In *Means with out end. Notes on Politics*, p. 54.

¹¹³*Ibid.*

¹¹⁴Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes - *And Painting? A pintura contemporânea em questão*, p. 146.

Cada obra de arte é assim um arquivo de *gestos* (sendo o seu carácter frágil e mortal - enquanto vestígio dos movimentos que a mão, ou o corpo, faz - é uma das características fundamentais do seu encanto).

Contudo, muitos artistas pretendem duplicar esse carácter *arquivístico* da arte através do seu trabalho, chegando mesmo a aproximarem-se do papel de um etnógrafo.

A felicidade que o artista sente ao acumular/arquivar é absoluta, porque percebe que está a perpetuar histórias, fazendo sobreviver o que não existe mais. E aqui o objecto artístico, como sabemos, têm uma importância flagrante: tanto a fotografia, como a pintura ou o têxtil (entre outros) produzem provas que legitimam a veracidade de (pelo menos) uma existência, pois o que encontramos em todas estas superfícies é o rasto da mão do artista, o mapa dos seus *gestos*.

Hal Foster diz-nos - num artigo escrito para a revista *October* em 2004, intitulado *An Archival Impulse* - que a arte-arquivística «[...] assume [...] como condição, não apenas representar, mas trabalhar e propor novas ordens de associação afectiva [...]»¹¹⁵. Uma associação afectiva que é despoletada pela materialidade associada a este tipo de arte, como Foster correctamente indica:

[...] o meio ideal da arte-arquivística é o mega-arquivo da Internet [...]. Mas, na maioria da arte-arquivística, os meios [...] aplicados para os seus fins “relacionais” são muito mais tácteis [...]. Os arquivos aqui em questão [...]; são material recalcitrante, [...], em vez de fungível, e, como tal, [...] convocam a interpretação humana, não o reprocessamento mecânico.¹¹⁶

Por fim, este conclui, constando que um trabalho é considerado arquivístico quando «[...] não se baseia apenas em arquivos, mas também os produz, e fá-lo de uma maneira que sublinha a natureza de todos os materiais arquivísticos [...]»¹¹⁷.

Recordemos então, a título exemplar, algumas obras relativas à noção de *vestígio* e *arquivo*, nos dias de hoje.

O *gesto coleccionador* faz parte do trabalho de Christian Boltanski desde a década de 1960, no entanto, o seu projecto *Les Archives du Coeur* - que se caracteriza por ser uma continuação do seu questionamento sobre a morte, a memória, o desaparecimento e a perda - é um dos mais ambiciosos.

¹¹⁵Hal Foster - An Archival Impulse. *October*, p. 21

¹¹⁶*Ibid.*, p. 4 e 5.

¹¹⁷*Ibid.*, p. 5

Nesta instalação, apresentada na mostra intitulada *Monumenta: Christian Boltanski - Personnes* no Grand Palais (Paris), em 2010 (e exposta no exterior do Pavilhão da Serpentine Gallery, em Londres, no mesmo ano, por ocasião dos 40 anos da galeria), e que está em permanência em Teshima - uma ilha japonesa desabitada -, o artista procurou recolher milhares de batimentos cardíacos provenientes de *doações* feitas pelos visitantes nas suas exposições¹¹⁸.

Aqui a ideia subjacente seria capturar, tal como numa fotografia, o registo de alguém, armazenando uma pequena memória. Contudo, com a criação deste arquivo infinito, Boltanski terá, daqui a alguns anos, o registo de milhares de pessoas que já faleceram, transformando o pequeno ilhéu japonês, num enorme santuário/memorial.

Neste trabalho, o artista encara o papel de um etnógrafo que nos concede imortalidade mas que, simultaneamente, colecciona provas da fragilidade da condição humana¹¹⁹. Todavia, o conceito deste projecto passa sobretudo, por questionar a possibilidade de preservarmos alguma coisa e, reflectindo sobre este assunto, percebemos que podemos efectivamente guardar um vestígio de alguém, mas não podemos impedir ninguém de morrer, evitando o seu próprio destino.

Toda a sua obra nos fará recordar a noção de *Memento Mori*¹²⁰ (*Lembra-te que irás morrer*) com origem na teoria cristã medieval latina¹²¹.

A palavra *memento* provém do latim (substantivo do verbo *meminisse*: lembrar-se) e alude à oração eclesiástica em honra dos vivos ou dos mortos (esta pode ser ainda um objecto que recorde algo ou alguém, uma lembrança)¹²². Como tal, a expressão *Memento Mori* procura evocar a natureza transitória da nossa própria vida (e de todos os bens terrenos)¹²³ e foi muitíssimo importante durante os tempos medievais, pois permitiu ao Cristianismo desviar a atenção dos fiéis de algumas distrações, tentando que

¹¹⁸Para mais informações e registo em vídeo com o artista, ver: serpentinegalleries.org/exhibitions-events/christian-boltanski-les-archives-du-coeur [consultado em: 05-06-2018].

¹¹⁹Conferir a descrição em: serpentinegalleries.org/exhibitions-events/christian-boltanski-les-archives-du-coeur [consultado em: 05-06-2018].

¹²⁰Consultar: tate.org.uk/art/art-terms/m/memento-mori [consultado em: 05-06-2018].

¹²¹Não podemos deixar de referir que a expressão é associada a uma grande festividade denominada *Día de Muertos*, celebrada todos os anos, de dia 31 de Outubro a 2 de Novembro, no México. Esta consiste em reunir todos os familiares, orando e construindo altares privados (com oferendas), celebrando os que já partiram. A tradição de recordar quem já faleceu, faz com que nos lembremos, inevitavelmente, da condição perecível do ser e do tempo que nos resta.

¹²²Conforme: António Houaiss; Instituto António Houaiss de Lexicografia - *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 2450.

¹²³Conforme: tate.org.uk/art/art-terms/m/memento-mori [consultado em: 05-06-2018].

estes se concentrassem em preparar uma outra vida, depois da morte (ideias transmitidas, muitas das vezes, através da Arte Sacra (na pintura, no desenho ou na escultura, esta concepção surge representada sobretudo através de caveiras, relógios, bolhas de sabão, ampolhetas ou velas apagadas/gotejantes, entre outros símbolos¹²⁴).

Ao longo dos séculos, os artistas procuraram explorar este conceito das mais variadas formas, desenvolvendo linguagens de um rico simbolismo visual. E aqui falamos de obras tão diferentes como as de Albrecht Dürer, Rembrandt, Van Gogh, Edvard Munch, Cézanne ou Andy Warhol, entre muitos outros, até aos dias de hoje¹²⁵.

Nos trabalhos de Boltanski, este conceito está muitas vezes presente nos vestígios que, na maioria das vezes, são relativos a indivíduos anónimos¹²⁶, o que normalmente gera alguma confusão no observador: se por um lado, o artista particulariza o sujeito, por outro, torna-o neutro quando o submete a um conjunto, o que faz realçar a ideia de que um dia, todos nós iremos acabar por ser esquecidos, desaparecendo por entre uma qualquer amálgama de rostos¹²⁷.

Curioso é ainda percebemos que a variedade de materiais que Boltanski utiliza são igualmente da ordem do perecível - plasticina, fotocópias, latas enferrujadas, roupas usadas, cartão, etc. -, o que lhe permite ironizar relativamente à questão da durabilidade da matéria e da memória e dar prioridade à ideia (o artista chega mesmo a destruir algumas das suas obras depois das exposições)¹²⁸. Esta característica permite-lhe ainda uma enorme liberdade e uma útil aproximação ao universo do espectador, construindo relíquias apenas com materiais do quotidiano, à partida, insignificantes. Contudo, a obra de Boltanski é muito mais do que uma simples alusão à condição perecível do ser:

¹²⁴Podemos associar o conceito de *Memento Mori* à noção de *Vanitas*, que encontra a sua expressão em representações de *Natureza Morta*, muito populares nos séculos XVI e XVII, no Norte da Europa, simbolizando a inevitável passagem do tempo. A palavra, que provém do latim e que significa *vaidade*, pode ser compreendida como uma alusão à insignificância da vida terrena e à efemeridade da ostentação e da futilidade. Estes motivos foram extremamente comuns na arte funerária medieval e incluíam, sobretudo, fruta em decomposição (símbolo da decadência), flores e instrumentos musicais, bem como caveiras e relógios, a par do primeiro conceito. Conforme: tate.org.uk/art/art-terms/v/vanitas [consultado em: 22-10-2018].

¹²⁵Ler o artigo *The art of dying. Memento Mori through the ages*, disponível em: artsandculture.google.com/usergallery/the-art-of-dying-memento-mori-through-the-ages/DALS56IGGr1jIA [consultado em: 05-06-2018].

¹²⁶Observe-se a série *Monuments*, em que o artista apresenta colecções-altar, compostas por fotografias ampliadas e desfocadas (de crianças, na sua maioria), iluminadas por uma imensa quantidade de lâmpadas (que substituem velas votivas) sobre latas vazias e enferrujadas, explorando a temática da perda através de atmosferas que se situam entre o drama religioso e o tenebroso.

¹²⁷Sobre a noção de grupo na obra de Christian Boltanski consultar: Joana Lobinho - *Memento: Christian Boltanski e o Memorial*, p. 59 a 62.

¹²⁸Cf. Didier Semin, Tamar Garb; Donald Burton Kuspit - *Christian Boltanski*, p. 17.

são igualmente revelações de um *tempo* e de uma presença (ou de várias) que se relacionam intimamente com a noção de ausência, que continua a ser explorada, até aos dias de hoje. Por exemplo, a obra *La Réserve du Musée des enfants*¹²⁹, consiste numa poderosa obra sobre a ausência, a presença da memória, o *tempo* da infância e a fragilidade do ser humano.



Fig. 15 - Christian Boltanski - *La Réserve du Musée des enfants*, 1989.

Roupas infantis, prateleiras de metal, lâmpadas, fotografias, dimensões variáveis.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAM) - França.

O trabalho de Eva Hesse, bem como a instalação *Embryology* de Magdalena Abakanowicz, poderiam ser novamente citadas relativamente a este tipo de preocupações, assim como a instalação *Recollection* de Mona Hatoum.

Os *embriões* que Abakanowicz apresenta em *Embryology* e que são *quase-seus-filhos*, podem não passar de meros conjuntos de cadáveres. Barbara Rose relata um testemunho de Abakanowicz que nos pode ajudar a compreender esta relação: «Ela lembra-se da estação de Praga cheia de soldados russos a dormir no chão. Nos seus lençóis de verão, pareciam sacos espalhados pelo chão»¹³⁰. No seguimento

¹²⁹Esta instalação é composta por duas salas: a primeira, completamente coberta com fotografias anónimas de crianças (desfocadas e a preto e branco), semi-encobertas pela luz de algumas das lâmpadas; e, num segundo espaço (maior) e pouco iluminado, que se encontra repleto de prateleiras de metal das quais jorram dezenas de peças de roupa infantil.

¹³⁰Barbara Rose - *Magdalena Abakanowicz*, p. 34.

deste relato, Rose questiona se a imagem destes corpos caídos e *ensacados* terá permanecido na mente de Abakanowicz, manifestando-se através desta instalação.



Fig. 16 - Magdalena Abakanowicz - *Embryology* (Pormenor), 1978-80.
Serapilheira, gaze de algodão, corda de cânhamo, *nylon* e sisal,
800 peças (aprox.), dimensões variáveis (4 a 250 cm).
(Pavilhão da Polónia) Bienal de Veneza - Itália.

O fascínio da artista pelo binómio interior/exterior pode ainda indicar-nos uma relação entre o intrincado aspecto interno das formas e o tecido cerebral humano, dado que é o órgão que carrega a nossa memória (Abakanowicz chegou mesmo a afirmar o seu desejo colecionista de: «[...] tocar, de acumular - galhos [...], fragmentos, cascas – [...]. [...] [Porque] personificavam histórias [...]»¹³¹), uma das problemáticas essenciais para a artista, como a própria nos indica: «As formas resultam das emoções do quotidiano, como um diário. Elas são o produto e o registo do meu tempo, com as suas experiências, decepções, anseios e medos»¹³².

A temática da memória surge ainda materializada nesta instalação através de *fragmentos-corpo* que se apresentam enquanto metáforas da condição humana e que nos recordam a efemeridade do ser provocando, invariavelmente, um sentimento nostálgico e, ao mesmo tempo, uma certa repulsa devido à proximidade da decomposição e do aspecto aterrador da morte em si, dado que o cadáver será sempre uma imagem do nosso próprio destino.

¹³¹ Museum of Contemporary Art (Chicago, EUA) - *Op.cit.*, p. 24.

¹³² Galerie Alice Pauli - *Abakanowicz: Rétrospective*, p. 37.

Sabemos ainda que a tensão entre atracção e repulsão é central para o sucesso de toda a sua obra: a artista apropria-se de detalhes do corpo humano de modo a obrigar o observador a repensar a sua vida e a da sua sociedade (o seu passado e presente). Através desta obra em particular, Abanakowicz proclama o sentimento apaixonado que têm pela vida e constata a importância da existência de um lugar digno e seguro para todos os seres humanos (o museu aqui funciona como um útero protector e, simultaneamente como um monumento sobre a impermanência, que, como a própria indica «[...] é uma necessidade de tudo o que vive»¹³³).

A própria questiona ainda: «Como dar vazão a essa derrota inata da vida [...]?»¹³⁴. Não tenho resposta, mas sei que esta instalação se prende com o que existe de mais autêntico no mundo: o que nasce, o que vive, e o que está a morrer.

Embryology não é só uma obra de forte intensidade emocional e mistério, repleta de sofrimento (e de força), é muito mais do que isso: é o sujeito e a vida plural que estão em voga, bem como a narração do processo identitário da artista.

O mesmo acontece, como já citado, na obra *Recollection* de Mona Hatoum.



Fig. 17 - Mona Hatoum - *Recollection*, 1995.
Cabelo, tear, mesa, dimensões variáveis.
Museum of Contemporary Art (MHKA) - Bélgica.

¹³³ Stiles; Selz - *Op.cit.*, p. 259.

¹³⁴ *Ibid.*

Esta consiste numa enorme instalação que inclui uma mesa com um tear, utilizado para tecer cabelo humano (tradicionalmente visto enquanto símbolo de ausência ou morte) que por sua vez se encontra rodeado por centenas de pequenas bolas de cabelo (da artista)¹³⁵ - que aparecem como se carregassem a vida de múltiplos corpos - e ainda uma parede imperceptível de cabelos, que vai do tecto da sala até ao chão.



Fig. 18 - Mona Hatoum – *Recollecion* (Pormenor), 1995.
Cabelo, tear, mesa, dimensões variáveis.
Museum of Contemporary Art (MHKA) - Bélgica.

Ao pousarmos o nosso olhar sobre esta magnífica peça, conseguimos constatar uma mistura arrepiante entre intimidade corporal e domesticidade abjecta, tal como acontece em muitas outras instalações de Hatoum. A par destas características, a artista procura ainda questionar a importância da identidade ao alcançar o *status* de ruína enquanto fragmento para que cada um recorde a inevitabilidade da sua própria mortalidade, uma tragédia silenciosa.

¹³⁵Conforme a descrição disponível em: ensembles.mhka.be/items/recollecion [consultado em: 19-06-2018].

Hatoum procura assim sensibilizar o espectador provocando-o, através de uma certa *ingenuidade discreta* presente nos seus trabalhos e que é conseguida através dos materiais utilizados, mundanos e crus. Dentro das mesmas preocupações, podemos voltar a citar a artista portuguesa Maria José Oliveira.

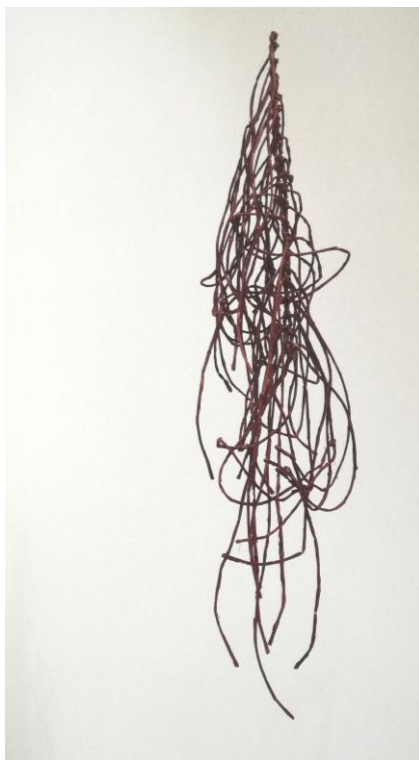


Fig. 19 - Maria José Oliveira - *Corpo Costelas*, 1996.
Tela crua pintada a óxido de ferro, dimensões variáveis.

Na sua obra conseguimos facilmente observar vestígios de corpos, informes e orgânicos que culminam num poético relato sobre a morte e a imortalidade. Para José Gil:

A sua arte não é uma arte da formação, mas da deformação. Não se parte da forma na sua exuberância, mas de um momento de declínio e morte. [...] Alcança-se a imortalidade. [...] Por uma certa magia desta arte, recuar no tempo, trazendo à tona o interior do corpo, não significa passar simplesmente a um período cronológico anterior, mas aceder, imediata e definitivamente, à imortalidade da origem. [...] Ao abrir o corpo, operou - se um salto: da duração empírica do exterior, mergulhou-se no interior sem tempo dos corpos. É o interior do tempo ou da morte, de que é feita a imortalidade. Para o artista, ser penetrado pelo tempo leva à morte que desvela o âmago mais escondido aonde está a origem viva, em prolongamento inverso da morte. O que visa [assim] o fazer artístico? Captar, no fundo dos corpos, a temporalidade da morte

imortal, aproveitar a imortalidade da morte para fabricar o tempo de origem do universo - que é também o tempo da origem e da eternidade do objecto de arte. [...] e como é que se capta essa mutação do tempo em duração infinita que não dura? Na verdade, a artista não a “capta” só, [...] melhor, capta-a produzindo-a. [...] Aqui a matéria e o trabalho que a transforma fazem parte do resultado, o processo de transformação oferece todo o sentido à obra.¹³⁶

Ao trabalhar a partir da morte, podemos observar que, um pouco por toda a sua obra (compilada em exposição na Sociedade Nacional de Belas-Artes em 2017) existem muitos e diferentes *corpos-objecto* que dissipam a fronteira entre interior e exterior¹³⁷.

Novamente, Gil explicita-o:

Com passagem do tempo o corpo expõe-se, a pele seca e estilhaça-se, abre fendas [...] que põem a nu o espaço interno. O que estava dentro vêm para fora pela primeira vez, como um nascimento: a lenta desocultação do interior (vísceras, tripas, costelas, ossos, músculos) [...]. Corroendo as películas protectoras, as peles e coberturas que não deixam ver, a usura do tempo manifesta os mais arcaicos sedimentos da terra, os fósseis mais antigos, os artefactos dos primórdios da vida. [...] Longe de fazer desaparecer, a morte inicia o desvelamento mais profundo, em direcção às origens.¹³⁸

Contudo, o sucesso das suas obras só se torna possível porque existe memória, a condição primordial para a construção do nosso próprio *eu* e, consequentemente, para termos consciência da condição perecível do ser humano¹³⁹.

Curiosamente, para que nos recordemos disso, temos de recorrer a algo onde já nada têm vida: tudo o que recordamos já não existe, o que nos leva a ter consciência de que nós mesmos deixaremos de existir a qualquer momento e é por isso que sentimos necessidade de acumular, coleccionar e arquivar, precisamos de provas existenciais, de *vestígios* (embora, por vezes, não nos lembremos que nós próprios somos um *resto* genético dos nossos antepassados).

Aqui podemos citar novamente o trabalho de Christian Boltanski, que trabalha a temática da memória de uma forma muito particular através dos seus *Inventaires*: conjuntos de fotografias de vários objectos que haviam pertencido a indivíduos já falecidos, e que foram apresentados ao público sem qualquer forma de comentário.

¹³⁶Oliveira; Sociedade Nacional de Belas-Artes - *Op. cit.*, p. 36 e 37.

¹³⁷Recordamos novamente o conceito de *Unheimliche*.

¹³⁸Oliveira; Sociedade Nacional de Belas-Artes - *Op.cit.*, p. 35.

¹³⁹Fernando Pessoa descreve a sensação provocada por esta tomada de consciência assim: «Uma espécie de pré-neurose do que serei quando já não for gela-me corpo e alma. Uma como que lembrança da minha morte futura arrepiava-me de dentro. [...] sinto-me, matéria morta [...]. E o frio do que não sentirei morde o coração actual». Pessoa (Soares) - *Op.cit.*, p. 91.



Fig. 21 - Christian Boltanski - *Inventaire des objets ayant appartenu à une vieille dame de Baden-Baden*, 1973.

Fotografias, molduras em metal.

Colecção da Fundação de Serralves

(Museu de Arte Contemporânea) - Portugal.

Nestes, o seu objectivo passa por uma clara abordagem à prevenção do esquecimento perante a ausência do sujeito em si, dado que estes objectos não apresentam qualquer qualidade estética particular, nem nos ensinam nada sobre os seus proprietários, são apenas peças que perderam o seu valor devido ao desaparecimento de alguém, tornando-se inúteis, mera *matéria-morta*.

Por sua vez, na série *Vitrines de référence*, Boltanski arquiva fragmentos seus: fotografias, cabelo, pedaços de roupa ou apontamentos, entre muitos outros itens. Mais uma vez, todos os vestígios que o artista colecciona, aludem à morte. Contudo, nesta série, os objectos seleccionados apresentam-se em vitrines, um espaço que o próprio artista concebe enquanto lugar tumular, como podemos constatar na entrevista que concedeu a Tamar Garb:

Garb

[...] nas origens da arte cristã, no início da época medieval, o objecto era a forma pelo qual poderíamos contar a nossa história. [...] Quando coloca os seus objectos em vitrines para os exhibir, obviamente invoca vários registos diferentes sobre a forma pela qual o objecto tem sido classificado e usado na cultura ocidental.

Boltanski

No começo, fui muito influenciado pelo Museu do Homem em Paris, que contém enormes vitrines de vidro exibindo culturas mortas. Ninguém realmente sabe como todos os diferentes objectos em exibição foram usados. Existem fotografias mostrando pessoas de diferentes culturas, mas observamos estas imagens sabendo que essas

culturas estão todas mortas. Cada vitrine é como um grande túmulo. Acho que o que tento fazer no meu trabalho é mostrar objectos estranhos - objectos que sabemos que foram usados para alguma coisa, embora não saibamos exactamente o quê - e mostrar a sua estranheza.¹⁴⁰



Fig. 20 - Christian Boltanski - *Vitrine de référence*, 1971.
Madeira, *plexiglass*, fotografias, cabelo, tecido, papel,
12 x 120 x 59.5 cm.
Centre Pompidou - França.

Ao falarmos da importância da memória é importante referir o grande contributo de Aby Warburg, que tentou conceber um arquivo da memória colectiva da humanidade através de imagens, num projecto denominado *Atlas Mnemosyne* que teve início em 1924 e que, devido à sua morte, terminou em 1929, permanecendo incompleto até aos dias de hoje.

Através deste projecto, Warburg procurou apresentar uma história visual da Antiguidade Clássica à contemporaneidade - uma tarefa perpétua - agrupando, até morrer, mais de mil imagens, afixadas segundo um sistema que permitia uma contínua experimentação e reorganização das mesmas, dispostas em sessenta e três painéis negros¹⁴¹.

Ainda sobre a temática da memória e do arquivo, deve ser mencionado um dos casos artísticos mais paradigmáticos a nível nacional: o projecto *Gabinets*¹⁴² do artista Pedro Saraiva.

¹⁴⁰Semin; Garb; Kuspit - *Op. cit.*, p. 17.

¹⁴¹Conforme: warburg.library.cornell.edu/about [consultado em: 16-10-2018].

¹⁴²As vidas destas personagens foram apresentadas em diversas exposições, como por exemplo: Módulo - Centro Difusor de Arte em 2012, Museu de Lisboa e Fundação Carmona e Costa em 2014, Galeria Trem em 2015, entre muitas outras. E culminaram numa enorme mostra na Sociedade Nacional de Belas-Artes no ano de 2018.

Entre 2008 e 2018, o artista colecionou fragmentos (objectos, fotografias, mapas, postais, apontamentos, etc.) que ia encontrando em bibliotecas e feiras¹⁴³ de modo a poder reinventar histórias¹⁴⁴ e desenhar novas vidas¹⁴⁵.



Fig. 21 - Vista da exposição *Pedro Saraiva > Gabinetes*.
Curadoria de Maria João Gamito.
Sociedade Nacional de Belas Artes - Portugal, 2018.

As biografias que desenvolveu, a partir destes vestígios, encontram-se entre o real e o ficcionado. Contudo, para o artista: «Todas estas “personagens” passam a existir [...], passam a ter existência quando [...] lhes proporciono essa mesma existência - passam a ter vida própria»¹⁴⁶.

Tal como na obra de Christian Boltanski, também no projecto *Gabinetes*, os materiais perecíveis utilizados (como o papel vegetal, por exemplo) em conjunto com as marcas de uso que alguns dos objectos apresentam, aproximam o observador e colocam-no perante algo que terá efectivamente pertencido a alguém no passado, um vestígio.

¹⁴³Cf. Ana Beatriz Fernandes - *A importância do Outro na construção do Eu: estruturação de um atlas*, p. 87.

¹⁴⁴Falamos das histórias de vida de João Gregório, Francisco José Martins (Panero), Manuel dos Prazeres Dias Linares, António Maria Codina, António Rodrigues Carrera, Alberto Maria de Oliveira Bárcea, Manuel Celestino Alves (Dr. Cambedo), Cristina Rosa Agostinho (Linfa) e Maiga Musad.

¹⁴⁵Conforme Maria João Gamito - Pedro Saraiva: vidas de papel - O artista como significante. *Estúdio*, p. 234.

¹⁴⁶Fernandes - *Op.cit.*, p. 87.

Podemos ainda perceber a presença do íntimo (em cada *gabinete*, sentimo-nos a invadir o universo pessoal de cada uma das personagens) e, ao constatar a efemeridade da matéria, somos ainda forçados a reflectir sobre nós mesmos e sobre a condição perecível inerente ao ser humano. Aqui recorda-se novamente a noção de *Memento Mori*, através das palavras de Maria João Gamito em relação aos desenhos de Pedro Saraiva: «Se o traço é a marca deixada num suporte pelo gesto que traça e se ausentou, traçar é também esboçar e compor a passagem de alguém e a sua trajectória com a evidência do que existe, como vestígio evidente do que existiu ou como traço-síntese das operações que inauguram uma existência»¹⁴⁷.



Fig. 23 - Vista da exposição *Pedro Saraiva > Gabinetes*.
Curadoria de Maria João Gamito.
Sociedade Nacional de Belas-Artes - Portugal, 2018.

Este *jogo* que o artista desenha através de um conjunto de personagens por ele inventadas, explorando diversos meios (desenho, pintura, escultura, têxtil, entre outros), faz com que o observador recorde as suas próprias *coleções de memórias*, desencadeando uma profunda e introspectiva reflexão.

O *tempo suspende-se* quando observamos a obra de Pedro Saraiva.

Esta sensação tem sido procurada pelos artistas ao longo do *tempo*, das mais diversas formas. Vejamos por exemplo, a obra da artista Paloma Bosquê.

¹⁴⁷Gamito - *Op.cit.*, p. 234.



Fig. 24 - Paloma Bosquê - *O Oco e a Emenda*, 2017.
Tear de fio de lurex, 95 x 202 cm.
Pavilhão Branco - Portugal.

O seu trabalho possui uma extrema delicadeza visual, conseguida através da manipulação de diferentes texturas e pesos. À artista interessa, sobretudo, o manuseio de materiais orgânicos (feltro, tripa, lã, cera, entre outros), acentuando a sua preocupação com a transitoriedade, a impermanência e a fragilidade da matéria (a predominância de uma paleta próxima dos tons de pele reforça esta associação).

Paloma Bosquê deixa espaço para que o vazio respire, *jogando* com a opacidade e a transparência das suas matérias, num trabalho que se encontra entre a escultura e o têxtil (e entre o visível e o invisível).

Se olharmos com atenção, percebemos que as suas peças podem, aparentemente, ser desfeitas a qualquer momento, isto porque a artista manipula as suas formas sozinha - com as limitações que o seu próprio corpo lhe impõe - num tempo íntimo e lento. O mais importante, para Bosquê, é o embate entre o seu corpo e o material em si (e, em segunda instância, entre as diferentes matérias utilizadas e a gravidade).

Maria Beatriz Marquilhas conta-nos que as obras de Paloma Bosquê:

[...] nunca se separam da mão que lhes deu forma, falam-nos da sua verdade enquanto organismos vivos e abertos. [...] A sensualidade dos objectos reclama uma presença corporal íntima, toda pele, mãos e ossos. [...] As formas repetem-se e é nessa observação repetida que o significado das coisas ganha densidade. [...] O trabalho de Paloma Bosquê é um regresso aos gestos da mão. A mão trabalha sempre

voltada para o mundo, actua num movimento de dentro para fora a que damos o nome de criação. [...] a mão regressa ao trabalho de urdir, de criar na repetição.¹⁴⁸

Através de um conjunto características como a maleabilidade, a translucidez, e o binómio peso/leveza, a artista consegue provocar no espectador uma experiência verdadeiramente enriquecedora, táctil e comovente. Luiza Teixeira de Freitas resume correctamente o trabalho da artista:

Paloma Bosquê trabalha fundamentalmente a corporeidade de formas e materiais, [...] explorando os limites e capacidade do espaço e do corpo. As suas esculturas e intervenções são odes ao processo artístico material. Cada trabalho investe numa relação íntima com a essência do material e a sua fisicalidade, e no contexto dessa relação decide intervir ou não neste, jogando frequentemente com questões relativas às proporções humanas, às dimensões e ao peso de cada objecto. [...] O corpo é uma alusão consciente, assim como uma relação subtil um tanto quanto erótica entre corpos - o do trabalho e o do espectador, produzida por uma vontade de tocar e sentir cada obra. [...] Nas suas obras [...] sente-se [...] a sua falta de pressa com o mundo acelerado à sua volta. Paloma Bosquê almeja conscientemente - e alcança - fazer mesmo isso, parar o momento para quem olha e vive cada trabalho ao transformar o tempo que nos rodeia. [...] um trabalho solene, uma homenagem ao que sobra.¹⁴⁹



Fig. 25 - Paloma Bosquê - *Cipoal com pedras*, 2017.
Tripa de colagénio, lã e latão, dimensões variáveis.
Pavilhão Branco - Portugal.

¹⁴⁸Maria Beatriz Marquilhas - Quando a mão domina a selva. *Contemporânea*. Disponível em: sub.contemporanea.pt/Junho-Julho2017/25 [consultado em: 31-07-2018].

¹⁴⁹Luiza Teixeira de Freitas - *O Oco e a Emenda*, p. 1 e 2. Disponível em: palomabosque.com/files/texto/pavbranco.pdf [consultado em: 31-07-2018].

Como podemos observar em *Cipoal com pedras*, os *gestos corporizados* de Paloma Bosquê respeitam o espaço envolvente e suspendem o *tempo* para quem contempla as suas instalações.

Através do seu trabalho, e das muitas obras citadas ao longo deste texto, podemos constatar que o magnetismo latente em cada obra de arte *procura* que o *tempo* se *suspenda*, para qualquer observador. Contudo, é necessário que o *receptor* deseje igualmente, *perder tempo* na sua contemplação: é essencial que este *dispense* o seu tempo porque, segundo Ana Mata, o «[...] pintor e os amantes das pinturas são tocados pela paixão de ver, uma paixão que torna o ver um excesso, um luxo de dispêndio de tempo»¹⁵⁰.

Todavia, relacionarmo-nos com uma obra de arte exige ainda uma outra dádiva: o esquecimento do *eu*, que requer um difícil processo de anulação do tempo presente. Para conseguirmos entender esta noção, é fulcral que recuemos à sua origem, partindo do princípio de que o *eu* amadureceu de forma gradual e lenta.

Este processo começa lenta e simultaneamente em diversas zonas do globo¹⁵¹. Sabemos que os nossos antepassados percorriam a Terra há cerca de 200 mil anos e de que há cerca de 30 mil anos, estes já produziam pinturas rupestres e gravuras em pedra (e que foram encontrados vestígios da realização de rituais fúnebres realizados há dezenas de milhares de anos atrás). A preservação da memória surge assim materializada em alguma pintura, estatuária e arquitectura enquanto lembrança simbólica da vida e da mortalidade do ser humano, desde a Pré-História. E, tal como António Damásio afirma: «É difícil imaginar que tais comportamentos tivessem ocorrido na ausência de uma preocupação explícita pela vida, de uma primeira tentativa de interpretar a vida e de lhe atribuir valor [...]. E é inconcebível que a preocupação ou a interpretação pudessem surgir na ausência de um robusto *eu*»¹⁵². Ora, seria impossível olharmos para estes dados e não ser evidente a preocupação pelo valor da vida (e é impensável que esta surja sem uma clara noção do *eu*).

Somente após esta condição pode o observador começar a *demorar-se* na contemplação de objectos artísticos, deleitando-se com a sua poderosa capacidade de desencadear prazer estético e de o fazer *perder a consciência*.

¹⁵⁰Mata - *Op.cit.*, p. 216.

¹⁵¹Cf. Damásio - *Op.cit.* (2010), p. 354.

¹⁵²*Ibid.*

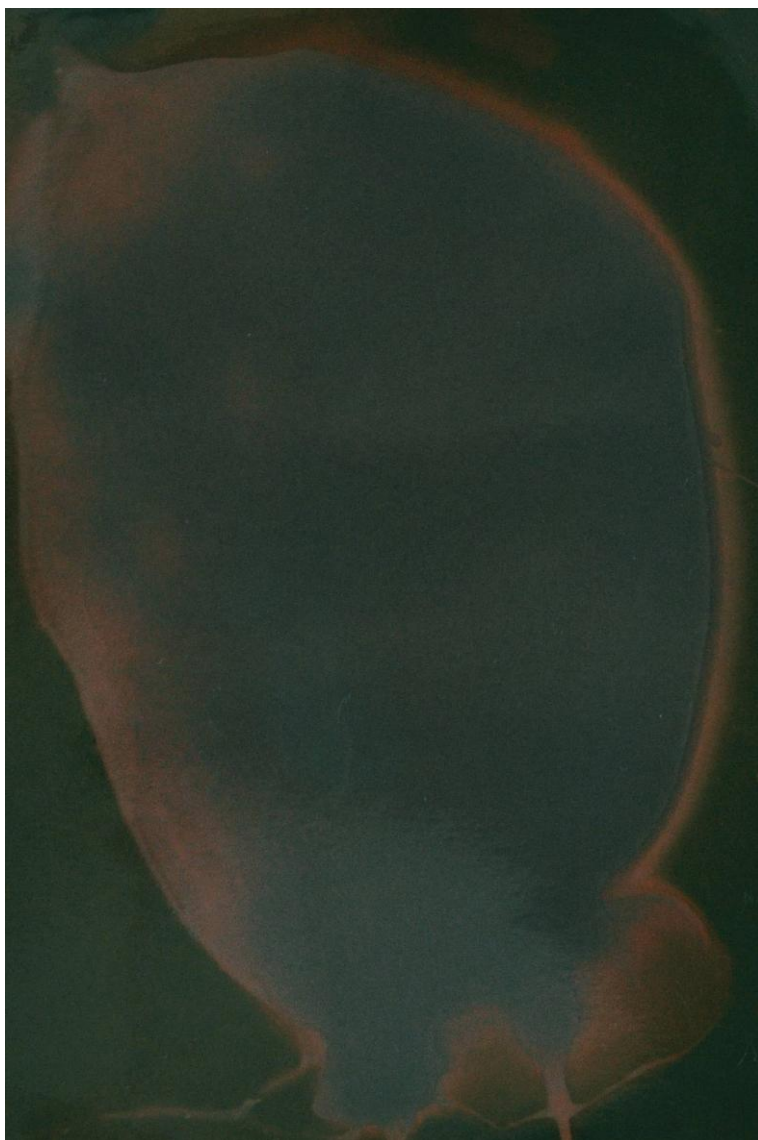


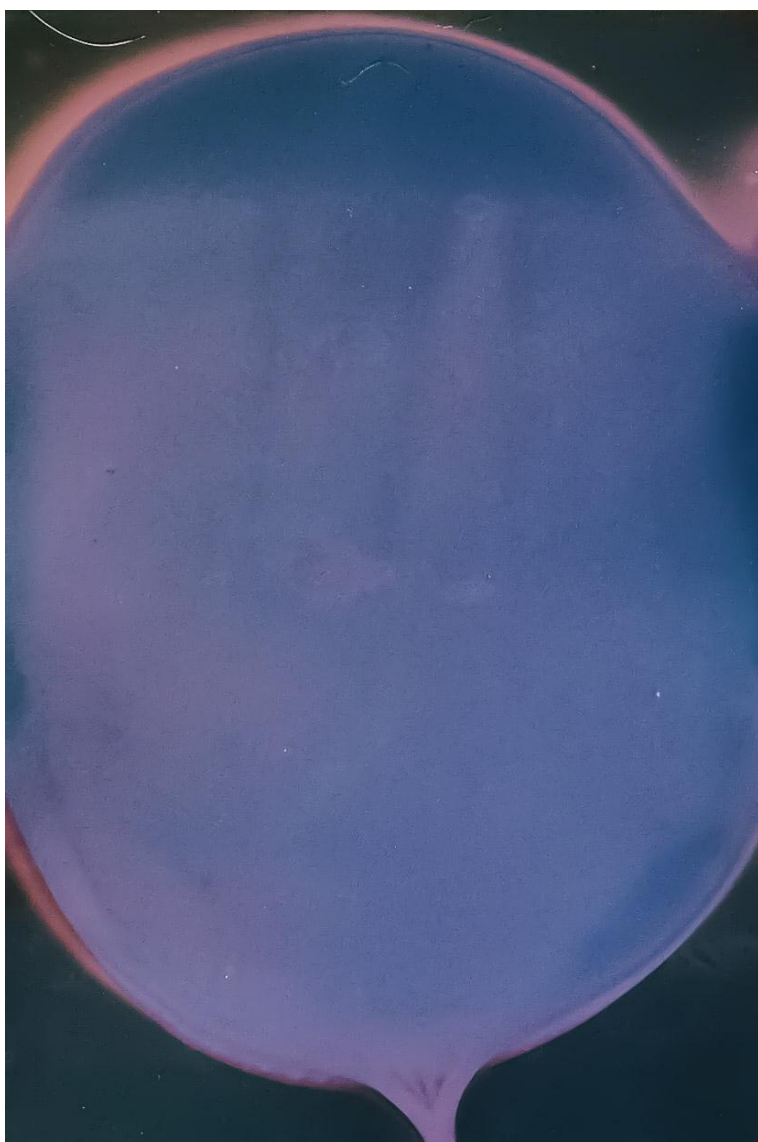
XXVIII





XXX





XXXII



XXXIII



XXXIV



XXXV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação procurou desenvolver paralelamente uma exploração plástica e uma análise teórica de algumas das características do meu *processo* artístico, dividindo-o em duas fases: a primeira, sobre o tempo *durante* o acto criador, e a segunda, sobre o *depois* dessa mesma feitura.

O capítulo introdutório intitulado *Sobre este(s) tempo(s)*, permitiu-me clarificar a diversidade de *tempos* presentes na criação artística: o nosso *tempo*, o *tempo* em si e o período de execução da obra de arte (que inclui o *tempo* do pensamento, adjacente à sua produção). Apesar de breve, este excerto tornou-se extremamente importante por assumir dois desafios difíceis: sumariar os motivos de um *impulso criador* que se caracteriza por contrariar a agitação de uma sociedade frenética em que tudo se altera num instante e defender a necessidade de nos focarmos na *serenidade* do processo artístico.

O primeiro capítulo intitulado *O gesto do corpo*, tornou-se num longo texto que me possibilitou afirmar que cada obra de arte nasce enquanto registo de uma história irrepetível entre um *corpo*, um *tempo* e um *gesto*.

A investigação a que me propus, sobre a origem da *Process Art*, do termo *anti-forma* e do papel da *Soft Sculpture*, facultou-me as ferramentas necessárias para uma total compreensão das motivações dos artistas e dos desafios propostos pelas obras desta época, nomeadamente, relativos ao repúdio pela durabilidade, à importância dada às propriedades (tácteis) dos materiais e à improvisação.

Igualmente fulcrais para o sucesso deste estudo foram os testemunhos de João Jacinto, José Domingos Rego, Ana Mata e José Gil, que me ajudaram na explicitação de algumas das ideias presentes neste texto, assim como o trabalho de Louise Bourgeois, Eva Hesse e Maria José Oliveira, que me permitiram abordar os seus *processos* e as qualidades corpóreas das suas obras. Através destas, pude afirmar a relevância do termo *Unheimliche* cunhado por Sigmund Freud, associando-o à exploração de matérias orgânicas e maleáveis que produzem um certo *estranhamento* no observador, fulcral para o sucesso das peças referidas.

Afirma-se depois a importância do *corpo* enquanto instrumento do *tempo*, assim como a beleza do ritmo performativo entre artista e objecto. Anuncia-se o valor dado ao *esquecimento* (e ao retorno a um certo olhar primitivo) durante o *estado estético* do artista - o *tempo* de desprendimento do mundo e de envolvimento *íntimo* entre artista e obra em total liberdade - e declara-se uma preferência pela repetição (presente, por exemplo, no trabalho têxtil), dado que esta permite mais facilmente uma aproximação a um automatismo que possibilita uma entrega total do corpo e do espírito.

Neste campo, as palavras de Roland Barthes foram extremamente importantes, pela associação dos termos *texto* e *têxtil*, fazendo despoletar novas abordagens a esta matéria, como por exemplo, a ligação à fábula *A infinita fiadeira* de Mia Couto. Com base nesta e na teoria de Johan Huizinga, pude facilmente tecer um importante paralelismo entre o *jogo* e a criação artística, embora contra-argumente algumas das ideias do autor. Refere-se ainda um importante episódio da mitologia grega e constata-se algumas semelhanças entre o automatismo do ritual desempenhado pelas *Moiras* ou *Parcas* e a *práxis* do artista. Tornou-se assim possível reconhecer o desejo do artista em ganhar *tempo*, *perdendo-o* durante o período de criação artística.

Através das palavras de Georges Bataille, confirmou-se ainda importância dada à *improdutividade*, dado que esta faz facilmente despoletar a *serenidade* e o automatismo do ritual criador.

Durante esta pesquisa, ergueu-se ainda um autor indispensável: o neurologista António Damásio que, por meio de uma escrita simples, me proporcionou os conhecimentos necessários para que conseguisse falar minimamente sobre as variações da consciência humana. Através do seu trabalho, tornou-se ainda possível afirmar que durante o *processo* artístico, o nível de consciência do artista sofre alterações (uma alienação explorada plasticamente por Cy Twombly, William Anastasi e Robert Morris).

Por fim, anuncia-se a importância do tacto, da organicidade e da manualidade através da obra de Magdalena Abakanowicz e Ernesto Neto.

Por sua vez, no capítulo denominado *O corpo do gesto*, anuncia-se a arte enquanto homenagem ao que sobra, fragmento do *tempo* e memória de um conjunto de *gestos*, que permanece ou sobrevive *depois* do *gesto* criador primordial.

Afirmam-se as semelhanças entre artista e etnógrafo, assumindo a relação *arte-arquivo* e recorrendo ao testemunho de Hal Foster e à obra de Christian Boltanski.

Reconhece-se a importância da expressão *Memento Mori* tanto na obra de Boltanski, como no trabalho de Eva Hesse, Magdalena Abakanowicz, Mona Hatoum e Maria José Oliveira.

Constata-se que o sucesso de cada obra de arte só se torna possível porque existe memória - condição primordial para a construção do nosso próprio *eu* - e evoca-se o contributo de Aby Warburg dentro desta temática.

Depois, enunciam-se as intenções do artista que pretende transformar e *suspender o tempo* para que o observador se recorde da condição perecível do ser humano e da fragilidade latente em tudo o que nos rodeia, através da obra de Pedro Saraiva e Paloma Bosquê.

E por fim, postula-se a importância do esquecimento do *eu* - que requer o difícil processo de anulação do tempo presente - essencial para o observador poder começar a *demorar-se* na contemplação de uma obra de arte, deleitando-se com a sua poderosa capacidade de desencadear prazer estético e de o fazer *perder a consciência*.

Após a conclusão desta dissertação, que me permitiu investigar, pensar e nomear as diversas características do meu *impulso criador* e explorar a importância de iniciar cada projecto sem saber o seu fim, sinto que alcancei uma maior compreensão teórica do meu próprio trabalho e que, simultaneamente, consegui explorar a resposta de cada matéria a diferentes estímulos, dando forma aos *conceitos-chave* propostos inicialmente.

Porém, este não é o finalizar desta investigação. Fica por explorar, num futuro, o trabalho de Sigmund Freud sobre a consciência (presente nos textos: *O inconsciente* e *O Eu e o Id*), e o conceito de *informe* postulado por George Bataille (e consequentemente a obra *Formless: A user's guide*, onde Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois apresentam os princípios deste conceito). Em termos artísticos, fica por abordar detalhadamente a obra paradigmática de Lucian Freud, Eva Hesse e Doris Salcedo.

Por fim, importa afirmar a arte enquanto prolongamento do artista, que é, por sua vez, fruto do viver e a criação artística enquanto meio privilegiado para aceder ao nosso próprio inconsciente. Segundo Isabel Sabino, esta é: «[...] espaço de liberdade [...] e um tempo de esquecimento do mundo, [...]. [...] Permite pensar de um modo que nada mais permite [...]. E suspende ou dilata o tempo [...]»¹⁵³.

¹⁵³Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes - *Op.cit.*, p. 266.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. – *Louise Bourgeois*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio – Notes on gesture [2000]. *In Means without end. Notes on politics*. Trad. Vincenzo Binetti, Cesare Casarino. Minnesota: University Press, 2000.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Quatro movimentos da pele. As imagens e as coisas*. Lisboa: Campo das Letras, 2004.
- ANZIEU, Didier – *The Skin Ego*. Trad. Chris Turner. Yale: University Press, 1989.
- ARISTÓTELES – *Da Alma (De Anima)*. Trad. e introd. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BARTHES, Roland – *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BATAILLE, Georges – *O nascimento da arte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- BOURGEOIS, Louise – *Destruction of the father / Reconstruction of the father. Writings and interviews*. Londres: Violette Editions, 1998.
- BUTLER, Cornelia H. – *Afterimage: Drawing through process*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999.
- CELANT, Germano; FONDAZIONE EMILIO E ANNABIANCA VEDOVA (Ed.) – *Louise Bourgeois: The fabric works*. Milão: Skira, 2010.
- CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA (Ed.); PEREIRA, Cecília (Ed.) – *Ernesto Neto: o corpo, nu tempo*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2002.
- COUTO, Mia – *O fio das missangas*. Lisboa: Caminho, 2008.
- DAMÁSIO, António – *O livro da consciência. A construção do cérebro consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- *A estranha ordem das coisas. A vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.
- DE FREITAS, Luiza Teixeira – *O Oco e a Emenda* [online] [2017]. [Consultado em: 31-07-2018]. Formato PDF. Disponível em: palomabosque.com/files/texto/pavbranco.pdf
- FACULDADE DE BELAS-ARTES DA UNIVERSIDADE DE LISBOA / CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E ESTUDOS EM BELAS-ARTES – *And painting? A pintura contemporânea em questão*. Org. Isabel Sabino. Lisboa: FBAUL/CIEBA, 2014.

- FERNANDES, Ana Beatriz – *A importância do Outro na construção do Eu: estruturação de um atlas*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2015. Tese de Mestrado em Pintura orientada pelo Professor Rui Serra, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2016.
- FERNANDES, Ana Rodrigues da Mata – *O apelo. Estudo sobre a vocação*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2015. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Pintura) orientada pela Professora Catedrática Isabel Sabino, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2016.
- FOSTER, Hal – An Archival Impulse. *October* (Outono 2004), nº 110, 3 - 22.
- FREUD, Sigmund – *The uncanny*. Trad. David McLintock. Londres: Penguin Books, 2003.
- *O Eu e o Id, Autobiografia e outros textos (1923-1925)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GALERIE ALICE PAULI – *Abakanowicz: Rétrospective*. Lausanne: Galerie Alice Pauli, 1979.
- GAMITO, Maria João – Pedro Saraiva: vidas de papel. O artista como significante. *Estúdio* (Julho-Setembro 2012), nº 6, 234 - 240
- GIL, José – Abrir o corpo. In FONSECA, Tania Mara Galli (ed.); ENGELMAN, Selda (ed.) - *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2004.
- GRIMAL, Pierre – *Mitologia Clássica: mitos, deuses e heróis*. Trad. Hélder Viçoso. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- HEIDEGGER, Martin – *Serenidade*. Trad. Maria Helena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- HESSE, Eva; NIXON, Mignon (Ed.) – *Eva Hesse*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- HOPKINS, David – Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942. *Tate Papers [online]*, nº 22 (2014). [Consultado em: 01-06-2018]. Disponível em: tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942
- HOUAISS, António; INSTITUTO ANTÓNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.
- HUIZINGA, Johan – *Homo Ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Trad. Victor Antunes; introd. George Steiner. Lisboa: Edições 70, 2003.
- JACINTO, João – *Arder de mão*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Desenho) orientada pelo Professor Catedrático Pedro Saraiva, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2013.
- KANDINSKY, Wassily – *Ponto, linha, plano. Contribuição para a análise dos elementos picturais*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1987.

- LOBINHO, Joana – *Memento: Christian Boltanski e o Memorial*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2011. Tese de Mestrado em Pintura orientada pelo Professor Carlos Vidal Tenes Caseiro, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2012.
- MARQUILHAS, Maria Beatriz – Quando a mão domina a selva. *Contemporânea* [online] [2017]. [Consultado em: 31-07-2018]. Disponível em: sub.contemporanea.pt/Junho-Julho2017/25
- MONTAGU, Asley – *Tocar: o significado humano da pele*. Trad. Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.
- MORRIS, Robert – *Continuous project altered daily. The writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- MUSEUM OF CONTEMPORARY ART (CHICAGO) – *Magdalena Abakanowicz*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1982.
- NANCY, Jean-Luc – *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich – *Considerações Intempestivas*. Trad. Lemos de Azevedo. Lisboa / São Paulo: Editorial Presença / Martins Fontes, 1976.
- OLIVEIRA, Maria José – *A geometria do tempo*. Introd. José Gil. Lisboa: Sistema Solar - Documenta / Fundação Carmona e Costa, 2014.
- ; SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES – *Maria José Oliveira. 40 anos de trabalho*. Lisboa: Sistema Solar - Documenta / Fundação Carmona e Costa, 2017.
- PATERSON, Mark – *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*. Londres: Bloomsbury, 2007.
- PESSOA, Fernando (Bernardo Soares); ZENITH, Richard (Ed.) - *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2011.
- PLÍNIO-O-VELHO; CROISILLE, Jean-Michel (Ed.) – *História Natural: Livro XXXV*. Trad. Jean-Michel Croisille. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- POMAR, Júlio – *Da cegueira dos pintores. Parte escrita II*. Trad. Pedro Tamen; org. Pedro Faro; introd. Sara Antónia Matos. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar / Sistema Solar - Documenta, 2014.
- REGO, José Domingos – *O peso no desenho: percepção, metáfora e substância*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013. Tese de Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Desenho) orientada pelo Professora Catedrática Maria João Gamito, apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2013.
- RODRIGUES, Ana Leonor Madeira – *O que é. Desenho*. Lisboa: Quimera, 2003.
- ROSE, Barbara – *Magdalena Abakanowicz*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1994.

- ROSENBERG, Harold – *The american action painters* [online] [1952]. [Consultado em: 05-06-2018]. Disponível em: artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event
- SEMIN, Didier; GARB, Tamar; KUSPIT, Donald Burton – *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon, 1997.
- STILES, Kristine; SELZ, Peter – *Theories and documents of contemporary art: A Sourcebook of Artists Writings*. California: University Press, 1996.
- THE MUSEUM OF MODERN ART (NOVA IORQUE) – *MoMA Highlights: 350 works from The Museum of Modern Art New York*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1999.
- TURNER, Christopher – Analysing Louise Bourgeois. Art, therapy and Freud. *The Guardian* [online] [2012]. [Consultado em: 08-06-2018]. Disponível em: theguardian.com/artanddesign/2012/apr/06/louise-bourgeois-freud
- TWOMBLY, Cy; SZEEMANN, Harald (Ed.) – *Cy Twombly: paintings, works on paper, sculpture*. Munique: Prestel Verlag, 1987.
- VARNEDOE, Kirk; MUSEUM OF MODERN ART (NOVA IORQUE) (Ed.) – *Cy Twombly. A retrospective*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1994.
- WARD, Lucina – *Soft Sculpture* [online] [2009]. [Consultado em: 30-05-2018]. Formato PDF. Disponível em: nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/pdf/softsculptureevents.pdf
- *The enigma of Isidore Ducasse* [online] [s.d.]. [Consultado em: 01-06-2018]. Disponível em: nga.gov.au/Exhibition/SoftSculpture/Default.cfm?IRN=43741&BioArtistIRN=20076&MnuID=3&ViewID=2
- WARESQUIEL, Emmanuel de (Ed.) – *Dicionário Temático Larousse: Civilização Egípcia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.

ÍNDICE DE IMAGENS

Fig. 1 - Vista da exposição *When Attitudes Become Form* com curadoria de Harald Szeemann na *Kunsthalle Bern* (Suíça) em 1969. In *contemporaryartdaily.com* [consultado em 05-06-2018]. Disponível [online] em: contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969

Fig. 2 - Robert Morris, *Untitled (Pink Felt)*, 1970. Feltro, dimensões variáveis. Museu *Guggenheim* Bilbao, Espanha. In *guggenheim.org* [consultado em 05-06-2018]. Disponível [online] em: guggenheim.org/artwork/3016

Fig. 3 - Man Ray, *The enigma of Isidore Ducasse*, 1920 (reconstruído pelo próprio em 1971, numa edição de 10). Objecto embrulhado em feltro e corda, 40.5 x 57.5 x 21.5 cm. *National Gallery*, Austrália. In *nga.gov.au* [consultado em 30-05-2018]. Disponível [online] em: nga.gov.au/Exhibition/SoftSculpture/Default.cfm?IRN=43741&BioArtistIRN=20076&MnuID=3&ViewID=2

Fig. 4 - Louise Bourgeois, *When I was young*, 2008. Gravura, lápis, tapeçaria e tecido, 156.8 x 191.5 cm. Coleção Privada, Suíça. Disponível em: HAUSER & WIRTH - *Louise Bourgeois. The Spider and the Tapestries*. Zurique: Hauser & Wirth, 2014, p. 78 e 79.

Fig. 5 - Louise Bourgeois, *Peaux de lapins, chiffons ferraille à vendre*, 2006. Aço, mármore, madeira, tecido e *plexiglass*, 251.4 x 304.8 x 403.8 cm. *The Schinkel Pavillon*, Alemanha, 2018. In *schinkelpavillon.de* [consultado em 26-06-2018]. Disponível [online] em: schinkelpavillon.de/exhibition/the-empty-house

Fig. 6 - Louise Bourgeois, *Peaux de lapins, chiffons ferraille à vendre* (Pormenor), 2006. Aço, mármore, madeira, tecido e *plexiglass*, 251.4 x 304.8 x 403.8 cm. *The Schinkel Pavilion*, Alemanha, 2018. In *schinkelpavillon.de* [consultado em 26-06-2018]. Disponível [online] em: schinkelpavillon.de/exhibition/the-empty-house

Fig. 7 - Eva Hesse, *Sem Título*, 1969-70. *Látex*, corda e arame, dimensões variáveis. *Whitney Museum of American Art*, EUA. In *collection.whitney.org* [consultado em 29-06-2018]. Disponível [online] em: collection.whitney.org/object/5551

Fig. 8 - Maria José Oliveira, *Sistema Muscular*, 2004. Tela crua folheada a ouro e fio do norte, dimensões variáveis. Coleção de Arte Fundação EDP. Disponível em: OLIVEIRA, Maria José; SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES – *Maria José Oliveira. 40 anos de trabalho*. Lisboa: Sistema Solar - Documenta / Fundação Carmona e Costa, 2017, p. 86.

Fig. 9 - Cy Twombly, *Untitled*, 1958. Grafite e lápis de cera sobre papel, 70 x 100 cm. *Galerie Karsten Greve*, Alemanha. Disponível em: VARNEDOE, Kirk; MUSEUM OF MODERN ART (NOVA IORQUE) (Ed.) - *Cy Twombly. A retrospective*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1994, p. 94.

Fig. 10 - William Anastasi, *Subway Drawing*, 1999. Grafite sobre papel, 23.2 x 31.1 cm. *National Gallery of Art*, EUA. In *nga.gov* [consultado em 02-07-2018]. Disponível [online] em: nga.gov/collection/art-object-page.131500.html

Fig. 11 - William Anastasi, *Untitled (Pocket Drawing)*, 1969. Lápis sobre papel, 27.6 x 35.6 cm. *Museum of Modern Art* (MoMA), EUA. In moma.org [consultado em 02-07-2018]. Disponível [online] em: moma.org/collection/works/90658

Fig. 12 - Robert Morris, *Blind Time IV (Drawing with Davidson)*, 1991. Mistura de grafite em pó e óleo sobre papel, 96 x 127 cm. *Centre Pompidou*, França. In centrepompidou.fr [consultado em 19-06-2018]. Disponível [online] em: centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKkLke/r9Kd6R

Fig. 13 - Magdalena Abakanowicz, *Embryology*, 1978-80. Serapilheira, gaze de algodão, corda, nylon e sisal, 800 peças (aprox.), dimensões variáveis (4 a 250 cm). *Tate Modern*, Inglaterra. In tate.org.uk [consultado em 29-06-2018]. Disponível [online] em: tate.org.uk/art/artworks/abakanowicz-embryology-t12958

Fig. 14 - Ernesto Neto, *É o bicho*, 2001. Tule de lycra, curcuma, cravo e pimenta, 500 x 1200 x 1200 cm. Bienal de Veneza (*Arsenale*), Itália, 2001. In tanyabonakdargallery.com [consultado em 29-06-2018]. Disponível [online] em: tanyabonakdargallery.com/exhibitions/ernesto-neto-o-bicho

Fig. 15 - Christian Boltanski, *La Réserve du Musée des enfants*, 1989. Roupas infantis, prateleiras de metal, lâmpadas, fotografias, dimensões variáveis. *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (MAM), França. In mam.paris.fr [consultado em 05-06-2018]. Disponível [online] em: mam.paris.fr/en/oeuvre/reserve-du-musee-des-enfants-i-et-ii

Fig. 16 - Magdalena Abakanowicz, *Embryology* (Pormenor), 1978-80. Serapilheira, gaze de algodão, corda de cânhamo, nylon e sisal, 800 peças (aprox.), dimensões variáveis (4 a 250 cm). Bienal de Veneza (Pavilhão da Polónia), Itália, 1980. In abakanowicz.art.pl [consultado em 29-06-2018]. Disponível [online] em: abakanowicz.art.pl/embriology/Embriology-Venice1.php.html

Fig. 17 - Mona Hatoum, *Recollecion*, 1995. Cabelo, tear, mesa, dimensões variáveis. *Museum of Contemporary Art*, (MHKA), Bélgica. In ensembles.mhka.be [consultado em 19-06-2018]. Disponível [online] em: ensembles.mhka.be/items/recollection

Fig. 18 - Mona Hatoum, *Recollecion* (Pormenor), 1995. Cabelo, tear, mesa, dimensões variáveis. *Museum of Contemporary Art* (MHKA), Bélgica. In ensembles.mhka.be [consultado em 19-06-2018]. Disponível [online] em: ensembles.mhka.be/items/recollection

Fig. 19 - Maria José Oliveira - *Corpo Costelas*, 1996. Tela crua pintada a óxido de ferro, dimensões variáveis. Disponível em: OLIVEIRA, Maria José; SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS-ARTES – *Maria José Oliveira. 40 anos de trabalho*. Lisboa: Sistema Solar - Documenta / Fundação Carmona e Costa, 2017, p. 78.

Fig. 20 - Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971. Madeira, plexiglass, fotografias, cabelo, tecido, papel. 12 x 120 x 59.5 cm. *Centre Pompidou*, França. In centrepompidou.fr [consultado em 19-06-2018]. Disponível [online] em: centrepompidou.fr/cpv/resource/cKxLx8K/r5eR7ag

Fig. 21 - Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à une vieille dame de Baden-Baden*, 1973. Fotografias, molduras em metal, 22.5 x 35 x 4 cm (cada). Coleção da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Portugal. In serralves.pt [consultado em 19-06-2018]. Disponível [online] em: serralves.pt/en/the-collection/works-by-category/?l=B&col=&cat=5

Fig. 22 - Vista da exposição *Pedro Saraiva > Gabinetes* com curadoria de Maria João Gamito na Sociedade Nacional de Belas Artes (Portugal) em 2018. Fonte própria.

Fig. 23 - Vista da exposição *Pedro Saraiva > Gabinetes* com curadoria de Maria João Gamito na Sociedade Nacional de Belas Artes (Portugal) em 2018. Fonte própria.

Fig. 24 - Paloma Bosquê, *O Oco e a Emenda*, 2017. Tear de fio de lurex, 95 x 202 cm. Pavilhão Branco, Portugal, 2017. In *palomabosque.com* [consultado em 02-07-2018]. Disponível [online] em: palomabosque.com/expos/o-oco-e-a-emenda

Fig. 25 - Paloma Bosquê, *Cipoal com pedras*, 2017. Tripa de colagénio, lã e latão, dimensões variáveis. Pavilhão Branco, Portugal, 2017. Fonte própria.

Fig. I - *Sem título* (Pormenor), 2017. Tela de algodão tingida naturalmente, 15 x 15 cm.

Fig. II a IX - *Sem título* da Série *Desenhos com tempo*, 2017-2018. Grafite sobre papel, 14.8 x 21 cm.

Fig. X - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet*, 13.5 x 13 x 4 cm (aprox.).

Fig. XI - *Sem título*, 2017. *Collants* e esferovite, 11.5 x 11 x 7.5 cm (aprox.).

Fig. XII - *Sem título* (Pormenor), 2017. Tecido de algodão, enchimento, poliuretano expandido, *collants* e esferovite (2 peças), dimensões variáveis.

Fig. XIII - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet* (2 peças), 17 x 15 x 4.5 cm (aprox.).

Fig. XIV - *Sem título*, 2017. Tecido de algodão, enchimento e poliuretano expandido, 30.5 x 80 x 54 cm (aprox.).

Fig. XV - *Sem título*, 2017. Fio de algodão em *crochet*, 19.5 x 10 x 5 cm (aprox.).

Fig. XVI - *Sem título* (Pormenor), 2017. *Collants* e esferovite, dimensões variáveis.

Fig. XVII - *Sem título*, 2017. *Collants* e esferovite (3 peças), dimensões variáveis.

Fig. XVIII - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet*, *collants*, esferovite e enchimento (20 peças), dimensões variáveis.

Fig. XIX - *Sem título* (Pormenor), 2017. *Collants*, esferovite e enchimento, (3 peças), dimensões variáveis.

Fig. XX - *Sem título* (Pormenor), 2017. *Collants* e enchimento, dimensões variáveis.

Fig. XXI - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet*, 20.5 x 11.5 x 13 cm (aprox.).

Fig. XXII - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet*, 14.5 x 10 x 8.5 cm (aprox.).

Fig. XXIII - *Sem título*, 2017-2018. Barro branco, *collants*, *dracalon*, esferovite, espuma de poliuretano, fio de algodão, fio de lã, pastel de óleo sobre papel, tecido de algodão (30 peças), dimensões variáveis.

Fig. XXIV - *Sem título*, 2017. Tecido de algodão, enchimento, poliuretano expandido, *collants* e esferovite (4 peças), dimensões variáveis.

Fig. XXV - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet*, 88 x 10 x 8 cm (aprox.).

Fig. XXVI - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet*, 31 x 19.5 x 9 cm (aprox.).

Fig. XXVII - *Sem título*, 2017. Fio de lã em *crochet*, 32.5 x 28.5 x 4 cm (aprox.).

Fig. XXVIII a XXXV - *Sem título* da Série *O que fica do que passa*, 2017-2018. Quimigramas, gelatina e prata sobre papel, 10.2 x 15.2 cm.

